This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Google

Это цифровая коиия книги, хранящейся для иотомков на библиотечных иолках, ирежде чем ее отсканировали сотрудники комиании Google в рамках ироекта, цель которого - сделать книги со всего мира достуиными через Интернет.

Прошло достаточно много времени для того, чтобы срок действия авторских ирав на эту книгу истек, и она иерешла в свободный достуи. Книга иереходит в свободный достуи, если на нее не были иоданы авторские ирава или срок действия авторских ирав истек. Переход книги в свободный достуи в разных странах осуществляется ио-разному. Книги, иерешедшие в свободный достуи, это наш ключ к ирошлому, к богатствам истории и культуры, а также к знаниям, которые часто трудно найти.

В этом файле сохранятся все иометки, иримечания и другие заииси, существующие в оригинальном издании, как наиоминание о том долгом иути, который книга ирошла от издателя до библиотеки и в конечном итоге до Вас.

Правила использовапия

Комиания Google гордится тем, что сотрудничает с библиотеками, чтобы иеревести книги, иерешедшие в свободный достуи, в цифровой формат и сделать их широкодостуиными. Книги, иерешедшие в свободный достуи, иринадлежат обществу, а мы лишь хранители этого достояния. Тем не менее, эти книги достаточно дорого стоят, иоэтому, чтобы и в дальнейшем иредоставлять этот ресурс, мы иредириняли некоторые действия, иредотвращающие коммерческое исиользование книг, в том числе установив технические ограничения на автоматические заиросы.

Мы также иросим Вас о следующем.

- Не исиользуйте файлы в коммерческих целях.
  Мы разработали ирограмму Поиск книг Google для всех иользователей, иоэтому исиользуйте эти файлы только в личных, некоммерческих целях.

- Не отиравляйте автоматические заиросы.
  Не отиравляйте в систему Google автоматические заиросы любого вида. Если Вы занимаетесь изучением систем машинного иеревода, оитического расиознавания символов или других областей, где достуи к большому количеству текста может оказаться иолезным, свяжитесь с нами. Для этих целей мы рекомендуем исиользовать материалы, иерешедшие в свободный достуи.

- Не удаляйте атрибуты Google.
  В каждом файле есть "водяной знак" Google. Он иозволяет иользователям узнать об этом ироекте и иомогает им найти доиолнительные материалы ири иомощи ирограммы Поиск книг Google. Не удаляйте его.

- Делайте это законно.
  Независимо от того, что Вы исиользуйте, не забудьте ироверить законность своих действий, за которые Вы несете иолную ответственность. Не думайте, что если книга иерешла в свободный достуи в США, то ее на этом основании могут исиользовать читатели из других стран. Условия для иерехода книги в свободный достуи в разных странах различны, иоэтому нет единых иравил, иозволяющих оиределить, можно ли в оиределенном случае исиользовать оиределенную книгу. Не думайте, что если книга иоявилась в Поиске книг Google, то ее можно исиользовать как угодно и где угодно. Наказание за нарушение авторских ирав может быть очень серьезным.

О программе Поиск кпиг Google

Миссия Google состоит в том, чтобы организовать мировую информацию и сделать ее всесторонне достуиной и иолезной. Программа Поиск книг Google иомогает иользователям найти книги со всего мира, а авторам и издателям - новых читателей. Полнотекстовый иоиск ио этой книге можно выиолнить на странице `http://books.google.com/`

N
6987
.N94

THE UNIVERSITY OF MICHIGAN · LIBRARIES ·
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
ARTES · SCIENTIA · VERITAS
1817

Новицкий А

ПЕРЕДВИЖНИКИ

И ВЛІЯНІЕ ИХЪ

НА РУССКОЕ ИСКУССТВО.

Это сочиненіе отпечатано, для любителей
особенно роскошныхъ изданій,
на веленевой бумагѣ
въ количествѣ 100 экземпляровъ.

Цѣна 3 рубля.

А. Новицкій.

ПЕРЕДВИЖНИКИ

и

ВЛІЯНІЕ ИХЪ

на

РУССКОЕ ИСКУССТВО.

МОСКВА, 1897.
Изданіе книжнаго магазина ГРОСМАНЪ и КНЕБЕЛЬ.
(І. Кнебель).

7
H73

U
6987
.N94

Дозволено цензурою. Москва, 21 марта 1897 года.

БИБЛ
Высшей
при
31287 161910

Высочайше утвержд. Т—ство „Печатня С. П. Яковлева". Петровка, Салтыков. пер., домъ Товарищества, № 9.

Gulstones
ST. PUB. HIST. LIB.
1-7-87
358-9717

До сихъ поръ принято у насъ, особенно среди такъ-называемыхъ эстетиковъ считать, что самою благопріятною эпохою для русскаго искусства во всѣхъ его родахъ было царствованіе Николая I, какъ горячаго любителя и покровителя искусствъ, и что, напротивъ, при его пріемникѣ, который мало интересовался, по крайней мѣрѣ, живописью и скульптурой, искусство русское замерло. Съ такимъ мнѣніемъ, хотя, къ сожалѣнію, и очень распространеннымъ, никакъ нельзя согласиться. Въ устахъ такихъ людей, которые и всю исторію народа ставятъ въ зависимость отъ одной только личности правителя, такія слова, если и не вѣрны, то, по крайней мѣрѣ, логичны. Но всякому способному понимать судьбы народовъ нѣсколько глубже, даже не будучи хорошо знакомымъ съ дѣйствительными историческими данными интересующаго насъ вопроса, мысль эта съ перваго взгляда покажется нелѣпою. Нельзя отрицать, что царствованіе Николая I было благопріятно, въ нѣкоторомъ смыслѣ, для художественной дѣятельности, и результаты этой послѣдней не могутъ остаться незамѣченными. Но съ воцареніемъ пріемника его, Александра II, наступила эпоха великихъ реформъ. Кто не знаетъ, какимъ подъемомъ общественнаго духа сопровождалась эта эпоха?! Кто не знаетъ, какимъ горячимъ ключомъ забила тогда струя настоящей жизни, настоящаго національнаго сознанія. Все, что только было гдѣ благороднаго, одушевленнаго чистою, святою любовью къ ближнему и къ родинѣ, могло ли въ такую минуту быть безучастнымъ сви-

дѣтелемъ всего происходящаго предъ его глазами?! Почему же одни только художники должны были оставаться внѣ этого общаго движенія?! Развѣ художникъ разобщенъ чѣмъ нибудь ото всего общества, ото всего остального міра? Развѣ онъ не членъ этого общества? Развѣ его не захватываетъ всякое сильное движеніе, захватывающее все его окружающее. Можетъ ли его, обыкновенно вообще чуткая, художественная натура почему-то именно въ этомъ одномъ оказаться не только не чуткой, но совсѣмъ непроницаемою? Нѣтъ, рѣшительно этого быть не могло, и какъ мы увидимъ сейчасъ, и не было, а было какъ разъ наоборотъ — и съ эпохою великихъ преобразованій шестидесятыхъ годовъ какъ разъ совпадаетъ и крупный переворотъ въ жизни художественной.

И. И. Левитанъ. Вечеръ.

Л. Н. Скадовскій. Безпріютные.

I.

Какъ каждый отдѣльный человѣкъ начинаетъ всегда со школы и учителей, такъ и русское искусство не могло идти иначе, какъ прежде всего устроивъ Академію и пригласивъ въ нее преподавателями никого иного, какъ людей уже знакомыхъ съ дѣломъ, т.-е. иностранцевъ. Иностранцы учили въ стѣнахъ Академіи, къ кому же, кромѣ какъ къ иностранцамъ же могли отправляться способнѣйшіе изъ учениковъ, по окончаніи тамъ курса?! И что̀ же иное могли внушить имъ ихъ учителя, какъ не безусловное поклоненіе передо всѣмъ иностраннымъ и стремленіе уподобиться въ своихъ произведеніяхъ этимъ великимъ образцамъ?!

Понятно, молодой человѣкъ, попавшій въ Академію въ самомъ нѣжномъ возрастѣ, проникался благоговѣніемъ къ европейскому искусству, съ умиленіемъ произносилъ имена великихъ

художниковъ и вѣчно лелѣялъ страстную мечту о своемъ отправленіи, по окончаніи курса, на казенный счетъ за границу, что̀ и выставлялось ему всегда его преподавателями, какъ высшая изъ всѣхъ наградъ. На Италію смотрѣлось, какъ на обѣтованную землю для художниковъ. Казалось, что только въ Италіи и возможно работать надъ великими произведеніями, потому что̀ гдѣ же какъ не тамъ можно было такъ хорошо изучить манеру каждаго изъ художниковъ эпохи возражденія и затѣмъ такъ удачно подражать имъ. „Русскіе художники, говоритъ Гоголь въ своемъ „Невскомъ проспектѣ",—ярко выражая въ этихъ словахъ мысль каждаго изъ современныхъ ему художниковъ, — русскіе художники часто питаютъ въ себѣ истинный талантъ, и если бы только дунулъ на нихъ свѣжій воздухъ Италіи, онъ бы навѣрное развился такъ же вольно, широко и ярко, какъ растеніе, которое выносятъ, наконецъ, изъ комнаты на чистый воздухъ". „Римъ, говоритъ онъ въ другой своей повѣсти (въ „Портретѣ") тотъ чудный Римъ, величавый разсадникъ искусствъ, при имени котораго такъ полно и сильно бьется пламенное сердце художника".

Работа въ родной странѣ казалась совсѣмъ немыслимою. Тотъ же Гоголь восклицаетъ: „Художникъ петербургскій! художникъ въ землѣ снѣговъ, художникъ въ странѣ Финновъ, гдѣ все мокро, гладко, ровно, сѣро, туманно! Эти художники не похожи вовсе на художниковъ итальянскихъ—гордыхъ, горячихъ, какъ Италія и ея небо; напротивъ того, это большею частью добрый, кроткій народъ, застѣнчивый, безпечный, любящій тихо свое искусство, пьющій чай съ двумя пріятелями своими въ маленькой комнатѣ, скромно толкующій о любимомъ предметѣ и вовсе не брегущій объ излишнемъ. Они вообще очень робки, звѣзда и толстый эполетъ приводятъ ихъ въ замѣшательство".

И только побывавъ въ Италіи, художникъ уже становился истиннымъ художникомъ, у котораго соединялось все: „изученіе Рафаэля, отраженное въ высокомъ благородствѣ положеній, изученіе Корреджія, дышавшее въ окончательномъ совершенствѣ кисти, во всемъ постигнутъ законъ и внутренняя сила, вездѣ уловлена эта плывучая окружность линій, заключенная въ природѣ, которую видитъ только одинъ глазъ художника-создателя".

Я не даромъ привелъ здѣсь слова Гоголя. Никто лучше его не зналъ современныхъ ему художниковъ,—онъ провелъ среди нихъ всю жизнь, и въ Петербургѣ и въ Римѣ, и своимъ талантомъ воспроизвелъ ихъ взгляды и сужденія съ полною правдою.

Совершенно подобныя же выраженія мы встрѣчаемъ на каждомъ шагу и въ запискахъ художниковъ того времени.

Высшею похвалою для русскаго художника было назвать его именемъ какого нибудь великаго маэстро эпохи возрожденія, или современной иностранной знаменитости: на каждомъ шагу мы встрѣчаемъ „русскихъ Каналетто", „русскихъ Вернетовъ", „русскихъ Пуссеновъ" и т. д. Выше этой похвалы ничего нельзя

А. М. Васнецовъ. Пейзажъ.

было и придумать. Да и дѣйствительно, разъ человѣкъ стремился изучить и подражать произведеніямъ какого либо художника, то чего же ему еще желать, когда онъ достигъ въ этомъ такого совершенства, что почти сравнялся съ нимъ,—сравнялся конечно настолько, насколько копія можетъ сравняться съ оригиналомъ.

Я вовсе не намѣренъ порицать такое состояніе умовъ. Я просто хочу только констатировать самый фактъ, указывая даже притомъ на необходимость такого временнаго состоянія искусства.

Но, съ другой стороны, какъ бы ни благоговѣлъ ученикъ передъ учителемъ, какъ бы ни старался онъ усвоить себѣ всѣ

пріемы этого послѣдняго, но разъ въ немъ есть доля таланта, у него всегда проявится все же нѣкоторая доля и самобытности. Такъ было и здѣсь. Каждый изъ болѣе талантливыхъ нашихъ художниковъ, что-нибудь вносилъ своего въ этотъ общій тонъ подражанія.

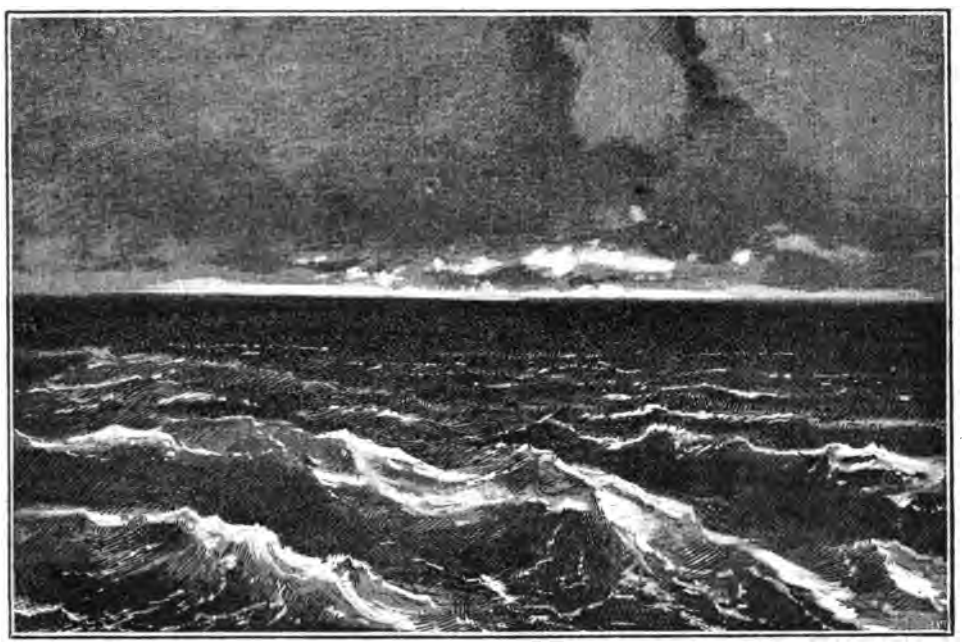
Нѣкоторое стремленіе, хотя очень слабое къ самостоятельности можно замѣтить даже у перваго воспитанника Академіи, у А. П. Лосенко (1737—1773); то же можно сказать и про нѣкоторыя картины В. К. Шебуева. Среди портретистовъ же мы имѣли уже давно очень почтенныхъ художниковъ, подражавшихъ болѣе природѣ, чѣмъ великимъ мастерамъ. Достаточно вспомнить Д. Г. Левицкаго, В. Л. Боровиковскаго, А. Г. Варнека, О. А. Кипренскаго и В. А. Тропинина.

Въ пейзажахъ же даже у С. Ѳ. Щедрина (1791—1830) замѣтно уже довольно глубокое изученіе природы. А М. Н. Воробьевъ достигъ такой правды въ своихъ произведеніяхъ, что до сихъ поръ картины его не теряютъ своего художественнаго значенія. Особенная же сила его была въ передачѣ воздуха, которому онъ умѣлъ въ совершенствѣ придать мѣстный колоритъ. Его воздухъ надъ Іерусалимомъ, надъ Мертвымъ моремъ и надъ Невою представляетъ столько характерности, что сразу переноситъ зрителя совсѣмъ въ иной край, подъ другое небо. Всѣ его произведенія полны жизни, полны силы и одушевленія; въ нихъ нѣтъ ни заученныхъ условныхъ эффектовъ, ни изысканнаго расположенія линій — это обширныя панорамы, въ которыхъ уловленъ характеръ и колоритъ мѣстности. У него нѣтъ ни рѣзкости контуровъ, ни сухости, ни пестроты тѣней, ни нагроможденности предметовъ: вездѣ у него есть разстояніе, и по мѣрѣ того, какъ всматриваешься въ картину, разстоянія эти растутъ, расширяются, и дальніе планы, отодвигаясь, теряются на горизонтѣ.

Ему обязаны своимъ художественнымъ образованіемъ не мало извѣстныхъ пейзажистовъ, изъ которыхъ достаточно указать на его сына С. М. Воробьева, М. Л. Лебедева, Л. Х. Фрикке, И. А. Айвазовскаго, А. П. Боголюбова, Л. Ф. Лагоріо и многихъ другихъ.

Что касается бытовой живописи, то она явилась у насъ очень недавно. Прежде не только никто не думалъ посвятить

ей себя всецѣло, но напротивъ, смотрѣли на нее, какъ на что-то унизительное. Въ одной рукописной энциклопедіи прошлаго вѣка искусство классифицируется такимъ образомъ: „тріе преславнѣйшія хитрости, говорится тамъ, премудрымъ къ познанію и тщаливымъ ко упражненію предлагается. Архитектурія цивилисъ, яже есть вѣнецъ всякія строительныя хитрости, учитъ бо, како грады созидати и полаты и вертограды красныя; скулптура, си есть ваяніе всяческаго обличія, по масалейному (мавзо-



И. А. Айвазовскій. Черное море.

лейному) дѣлу и полатъ украшенію, и огородовъ преизрядному позорищу и прочіимъ пріятствамъ полезна есть. По сихъ же живописто историческо, еже сказаніе отъ древнихъ премудрыхъ философъ, како предана есть, промежду грекъ и латинъ изначала, по чину ко украшенію храминамъ, царствія и дѣянія воинская, митологіи метаморфозисъ Овидіуша и иная аѳинайская платанія, ко услажденію очесъ изобразовати достолично. Упражняются же нецыи, въ предреченіи хитрости не дошедше, живописствомъ всякаго образа и подобія снатурая, но се

околичность, не супротивреченнаго ни единаго съ ними сравненія имуще".

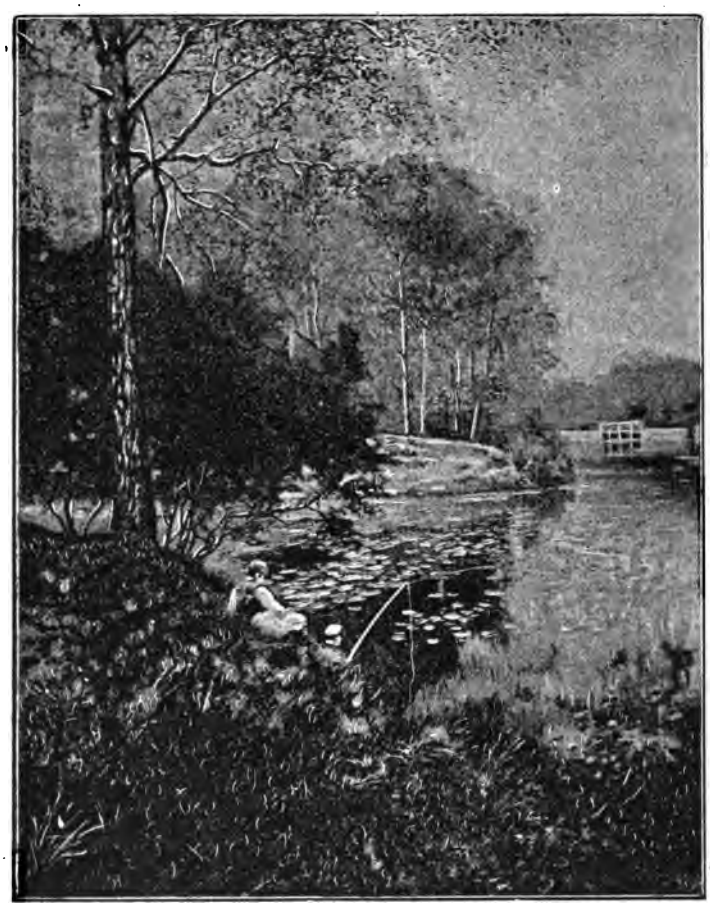
Первый, кто посвятилъ свою дѣятельность этому „живописству всякаго образа и подобія снатурая, еже есть околичность", былъ А. Г. Венеціановъ (1779—1847), дѣйствительный родоначальникъ русской бытовой живописи. Въ настоящее время онъ почти забытъ и цѣнится чуть ли не исключительно одними только настоящими любителями русской живописи. Его искренній идеализмъ, исходящій изъ самой глубины души художника, дѣйствительно проникнутый теплою любовью къ людямъ и ко всему окружающему, такъ и свѣтится во всѣхъ его произведеніяхъ. По его собственному выраженію, онъ „какъ видѣлъ, такъ и изображалъ, а не мудрилъ, сидя передъ натурою".

Л. Н. Скадовскій. Безумный.

Первымъ изъ его учениковъ былъ талантливый, но рано погибшій для искусства Л. С. Плаховъ (1811—1881). Его у насъ почти никто не знаетъ, а между тѣмъ онъ служитъ непосредственнымъ звеномъ между Венеціановымъ и Ѳедотовымъ. Желающимъ ознакомиться хотя съ однимъ изъ его произведеній, укажу на одну картину его, находящуюся въ Третьяковской галлереѣ: „Столярная мастерская".

П. А. Ѳедотовъ (1815—1852) хорошо извѣстенъ нашей публикѣ. О немъ столько и писалось и говорилось послѣднее время, что наконецъ, какъ всегда это у насъ дѣлается, договорились до того, что забыли все, что было до него, и чуть не провозгласили его какимъ-то геніемъ, сразу перевернувшимъ все русское искусство. Конечно, ничего подобнаго не было.

Исторія русскаго искусства идетъ, какъ и всякая другая исторія, мало по малу, часто почти незамѣтно подвигаясь по намѣченному ей судьбою пути. Какъ я только-что сказалъ, первый шагъ къ современному положенію бытовой живописи сдѣлалъ Венеціановъ, за нимъ шелъ Плаховъ, отъ котораго нужно было



А. А. Киселевъ. Рыболовы.

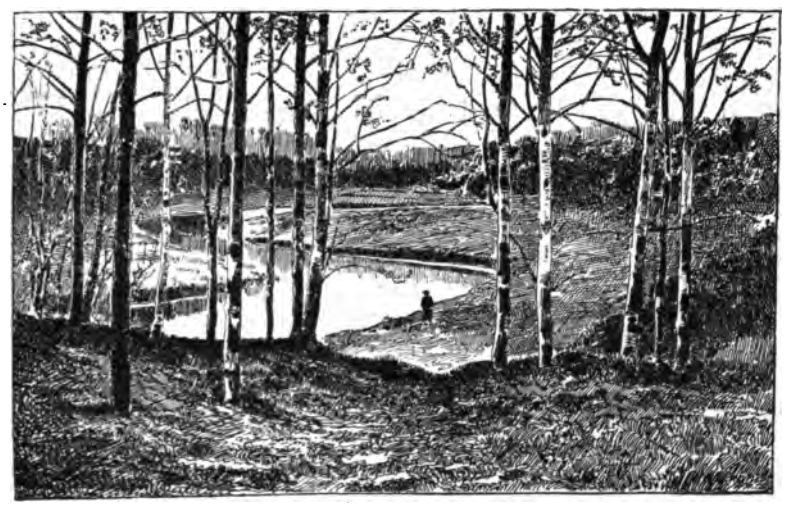
сдѣлать еще только шагъ, чтобы явиться Ѳедотову. Но понятно, если мы, въ своемъ азартѣ, совсѣмъ забудемъ перваго, а по своему невѣжеству, вовсе не будемъ знать о второмъ, то Ѳедотовъ будетъ стоять передъ нами какимъ-то необычайнымъ колоссомъ—новаторомъ, сразу давшимъ намъ бытовую живо-

пись въ такомъ видѣ. Я вовсе не хочу умалять значеніе Ѳедотова, но не нужно-же забывать и другихъ и создавать изъ него какого-то Deus ex machina.

Между тѣмъ стремленіе къ самобытности все усиливалось и захватило и область историческо-религіозной живописи. Въ А. А. Ивановѣ оно нашло себѣ самую плодотворную почву и, проявившись въ полной силѣ, остановило его въ должныхъ предѣлахъ въ увлеченіи сухимъ, безформеннымъ Овербекомъ и создало изъ него настоящаго родоначальника нашей національной религіозной живописи. Притомъ, нужно замѣтить, все это движеніе не было какимъ нибудь безсознательнымъ,— напротивъ, самые взгляды и убѣжденія художниковъ мало по малу, отъ поколѣнія къ поколѣнію, постепенно измѣнялись въ томъ же духѣ. Какъ я доказалъ это раньше, въ своей статьѣ: „Взгляды на вопросы искусства у трехъ поколѣній русскихъ художниковъ", движеніе это происходило даже раньше въ ихъ взглядахъ, а потомъ уже проявлялось въ ихъ произведеніяхъ. И никакого крутого поворота въ образѣ мыслей нашихъ художниковъ, какъ это можетъ казаться при поверхностномъ взглядѣ, и какъ многіе дѣйствительно думаютъ, не произошло. Напротивъ, все шло постепенно, и въ нѣкоторыхъ пунктахъ всѣ три поколѣнія между собою сходятся, въ другихъ они составляютъ какъ-бы непосредственныя звенья одной цѣпи.

Но, конечно, разсматриваемое нами движеніе охватило людей, если не талантливыхъ, то, по крайней мѣрѣ, искренно преданныхъ искусству: у первыхъ оно воплощалось въ самыхъ произведеніяхъ искусства, у послѣднихъ проявлялось въ ихъ сужденіяхъ объ вопросахъ искусства. Но были и такіе художники, и они даже составляли большинство, которые, пройдя добросовѣстно школу и усвоивъ только то, что могла дать имъ эта школа, вовсе не имѣли таланта, чтобы выйти на путь самостоятельности; господствовавшая же въ то время система подражанія великимъ мастерамъ, давала имъ возможность, благодаря пріобрѣтеннымъ ими въ школѣ свѣдѣніямъ, считать себя не послѣдними въ этомъ сравнительно не мудреномъ дѣлѣ. Понятно, въ глазахъ такихъ людей законы школы казались какими-то непоколебимыми, вѣчными законами, и всякое новаторство,

идущее какъ бы въ разрѣзъ съ этими послѣдними, казалось имъ возмутительнымъ святотатствомъ. Опираясь на традиціи, которыя они понимали только поверхностно, и даже сами не замѣчая, что они стоятъ тутъ не столько за традиціи, сколько за свою собственную шкуру, они торжественно громили эти новшества во имя высокаго, изящнаго и прочихъ громкихъ словъ. Но такъ какъ и среди этихъ людей не всѣ же представляли изъ себя крайность, а были многіе и такіе, которые, соглашаясь во взглядахъ со своими товарищами, въ то же время не лишены были настоящаго художественнаго чутья и не могли не поддаваться



Е. Е. Волковъ. Октябрь.

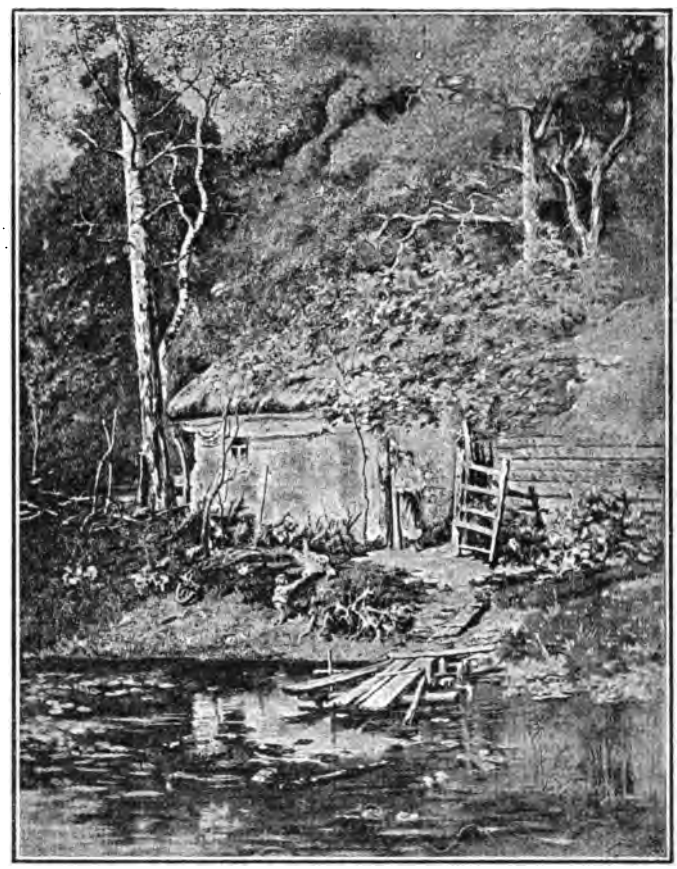
непосредственному вліянію дѣйствительно талантливыхъ произведеній, начавшихъ появляться на выставкахъ, то отсюда и явилась та неустойчивость въ распоряженіяхъ и противорѣчіе въ дѣйствіяхъ, которыя мы видимъ въ пятидесятыхъ и началѣ шестидесятыхъ годовъ въ Академіи.

„Всѣ профессора, за немногими исключеніями, говоритъ И. Н. Крамской, не были способны сознательно, во имя идеи, давить проявленія молодой жизни (это выросло уже впослѣдствіи). Напримѣръ, они всякій разъ очень охотно и настойчиво снабжали совѣтами заимствовать у Пуссена и Рафаэля, а между тѣмъ не могли утерпѣть, чтобы не наградить первое появленіе

Перова съ картинкою, плохо и сѣро написанною: „Пріѣздъ станового на слѣдствіе“, въ которой такъ хорошъ былъ г. становой, такъ глубоко комиченъ его письмоводитель съ подвязанной щекой, съ полными юмора понятыми, приведшими подсудимаго, со всею глубокою правдою, выхваченною молодымъ художникомъ прямо изъ жизни.

Въ то время это были шаги прогресса въ нашемъ искусствѣ, первые всходы котораго относятся еще ко времени Ѳедотова. Были и раньше люди, порывавшіеся войти въ народную жизнь и брать оттуда сюжеты для своихъ картинокъ. Но что это не было серьезно и сознательно, можно судить изъ того, что самъ Венеціановъ, напримѣръ, никогда не дерзалъ считать того, что онъ дѣлалъ, равнымъ, по значенію, произведеніямъ нашихъ классиковъ. Совѣтъ же Академіи и подавно. Для него это было не болѣе, какъ едва терпимая уступка вкусамъ публики; поощрять же такое направленіе — недостойно такого серьезнаго стража чистоты стиля, какъ Академія, особенно когда, съ свободнымъ допущеніемъ молодыхъ людей всѣхъ слоевъ общества заниматься искусствомъ, да еще безъ научнаго экзамена, возникло проявленіе простонародныхъ наклонностей, съ каждымъ годомъ все усилившееся. Даже содержаніе и внутренній смыслъ картинъ Ѳедотова, въ глазахъ строгихъ классиковъ, не многимъ выше ставило его послѣдователей. Я засталъ Академію еще въ то время, когда недоразумѣніе Совѣта относительно нараждающейся силы національнаго искусства было въ спящемъ состояніи и когда еще существовала большая золотая медаль за картинки жанра. Мало того, это счастливое недоразумѣніе было настолько велико, что всѣ медали, даже серебряныя, можно было получить за такія картинки помимо классовъ. Появится, напримѣръ, талантливый мальчикъ, дойдетъ до натурнаго класса, попробуетъ, порисуетъ, да на лѣто куда-нибудь и исчезнетъ, а къ осени привезетъ что-нибудь въ родѣ „Поздравленія молодыхъ“, „Пріѣзда станового“, или „Продавца апельсиновъ“ (Якобія). Всѣ видятъ ясно, что есть юморъ, талантъ, ну и дадутъ маленькую серебряную медаль, такъ—для поощренія; а молодой человѣкъ на будущій годъ привезетъ уже что-нибудь получше: „Продавецъ халатовъ“

(Якобія), или „Первое число“; профессора опять смѣются и, по недоразумѣнію, даютъ большую серебряную медаль, да рядомъ, для очистки совѣсти, чтобы не обидить очень историковъ, и постановятъ: не допускать на золотыя медали не имѣющихъ серебряныхъ за классныя работы; а на выставкѣ встрѣчаются



А. А. Киселевъ. Хата.

уже съ такого рода картинками: какъ „Первый чинъ“ Перова, „Свѣтлый праздникъ нищаго“ Якобія, „Отдыхъ на сѣнокосѣ“ Морозова, „Возвращеніе пьянаго отца“ Корзухина, „Сватовство чиновника“ Петрова. Постановленіе забыто, и золотая медаль второго достоинства награждаетъ лапти да сермяги. Чѣмъ

дальше въ лѣсъ, тѣмъ больше дровъ! На слѣдующій годъ уже являются „Послѣдняя весна“ Клодта, „Привалъ арестантовъ“ Якобія, „Проповѣдь сельскаго священника“ Перова. Какъ не увлечься, хотя бы и профессорамъ? И большая золотая медаль летитъ, по недоразумѣнію, молодымъ художникамъ! Глядя на то, что̀ дѣлается, завзятые рисовальщики натурнаго класса, или такъ называемые „историки“, у которыхъ еще осталась живая искра таланта, заявляютъ Совѣту о своемъ желаніи перейти на жанръ, предъявляютъ свои эскизы къ утвержденію (Константинъ Маковскій, Песковъ, Шустовъ) имъ дозволяютъ—проскакиваютъ и эти. Но либеральный конференцъ-секретарь, какъ то̀ часто случается съ людьми не довольно знающими то̀ дѣло, за поправки котораго берутся, идетъ на компромиссы въ такихъ вопросахъ, которые собственно и составляютъ самый живой нервъ дѣла. Такъ и въ этомъ случаѣ: вышло нѣчто уродливое“.

Подобно Академіи, и печать отнеслась къ первому появленію бытовой живописи сперва снисходительно, а потомъ чѣмъ дальше, тѣмъ все сильнѣе стала выражать свое негодованіе противъ нея.

Въ своей книгѣ „Краткое историческое свѣдѣніе о состояніи Императорской Академіи художествъ“ въ 1829 г., бывшій въ то время президентомъ Академіи, А. Н. Оленинъ называлъ этотъ новый тогда родъ живописи „пріятнымъ“. „По живописи разныхъ родовъ (peinture de genre) писалъ онъ, академикъ Венеціановъ первый открылъ въ Россіи путь къ сему пріятному роду живописи, изображающему разныя домашнія и народныя явленія. Не довольно того, что онъ самъ упражнялся въ этомъ искусствѣ съ большимъ успѣхомъ (о которомъ свидѣтельствуетъ картина его въ Эрмитажѣ, представляющая внутренность крестьянскаго русскаго овина), онъ еще образовалъ цѣлую школу молодыхъ сего рода живописцевъ, отъ которыхъ должно ожидать со временемъ большихъ успѣховъ и совершенства, особливо въ перспективныхъ видахъ—внутренности зданій“.

Когда явились картины Ѳедотова, отзывы печати были уже нѣсколько иные, въ нихъ уже начинаетъ слышаться нѣсколько безпокойная нота, перешедшая впослѣдствіи въ постоянныя жалобы на упадокъ классицизма, что̀ въ данномъ случаѣ вѣрнѣе было бы назвать псевдо-классицизмомъ.

Правда, въ то время съ подобною статьею выступилъ именно профессоръ-классикъ П. М. Леонтьевъ. То хваля, то порицая Ѳедотова лично и относясь къ нему какъ бы съ сочувствіемъ, тѣмъ не менѣе онъ высказывается о самомъ направленіи, какъ разъ въ томъ духѣ, который потомъ и развивался съ каждымъ годомъ все сильнѣе. „Не говоря объ исключеніяхъ, которыя рѣдки, читаемъ мы въ его статьѣ, а объ общемъ характерѣ, что̀ можетъ быть произведено великаго въ исторической живописи, когда мысли, которыхъ совокупить составляетъ то, что̀ называется современною образованностью и служитъ атмосферою, въ которой движутся люди вожатые по разнымъ сферамъ человѣческой дѣятельности, когда эти мысли, духовное богатство времени, почти совсѣмъ чужды художнику? Не такъ, восклицаетъ онъ, было во времена высокаго процвѣтанія художествъ, не такъ было во времена Рафаэля, Микель-Анджело, Винчи, чтобъ не говорить о временахъ Фидія. Тогда первые художники стояли во всѣхъ отношеніяхъ во главѣ своего времени. У нихъ все было общее съ представителями тогдашняго общества; всѣ интересы, всѣ увлеченія времени были имъ вѣдомы и служили пищею ихъ дарованіямъ. Мудрено ли, что и дарованія росли удивительнымъ образомъ и не ослабѣвали до самой глубокой старости?“

Казалось бы, этими словами авторъ высказываетъ желаніе, чтобы художники жили интересами и увлеченіями окружающаго ихъ общества, и тогда уже неизбѣжно черпали бы отсюда и темы для своихъ картинъ, и слѣдовательно долженъ бы радоваться, что художники начинаютъ оставлять чуждый для нихъ и для окружающаго ихъ общества классическій міръ и переходятъ на реальную почву. Но какъ разъ наоборотъ: сейчасъ-же вслѣдъ за этимъ онъ переходитъ не къ радости, а къ соболѣзнованіямъ. „Теперь, говоритъ онъ, такое отношеніе художника къ современнымъ интересамъ, къ внутренней жизни общества, почти не въ порядкѣ вещей,—явленіе печальное. При такомъ состояніи образованія большей части художниковъ, процвѣтаніе высокихъ родовъ живописи становится невозможнымъ, и почему мы дѣйствительно видимъ, что отчасти высокіе роды склоняются сами къ характеру болѣе низкихъ родовъ, отчасти

даровитые художники оставляютъ ихъ и переходятъ къ послѣднимъ. Историческая живопись, несмотря на внѣшнія пособія и поощренія, которыми пользуется, уступаетъ все болѣе и болѣе мѣсто ежедневному быту (au genre). Это явленіе очень понятно. Послѣдняя живопись не обращается за своими предметами въ высокія области: она беретъ ихъ изъ той вседневной жизни, которая окружаетъ всякаго, которую знаетъ всякій, какъ всякій знаетъ хлѣбъ, дрова, платье. Она доступнѣе исторической; она ко всякому просится въ комнату; она всякому понятна. Съ тѣхъ поръ, какъ люди раздѣлились на образованныхъ и необразованныхъ, она имѣетъ болѣе обширную публику, нежели живопись историческая. Къ тому же, добавляетъ онъ, она можетъ процвѣтать во всякое время, какъ бы оно скудно ни было поводами къ положительному одушевленію. Этотъ родъ живописи болѣе требуетъ мѣткой наблюдательности, нежели увлеченія, болѣе вѣрности природѣ, нежели высокаго изящества, болѣе даровитости и остроумія, нежели геніальнаго богатства мыслями и истинно художественнаго, спокойно восторженнаго міросозерцанія. Процвѣтаютъ роды: портретный, житейскій. Къ нимъ относится большая часть удовлетворительныхъ художественныхъ произведеній подобнаго времени; занятія ими бываютъ пріятны художникамъ, потому что при нихъ легче удача; публика принимаетъ въ нихъ участіе по охотѣ, тогда какъ

Н. А. Богатовъ. На колокольнѣ.

на историческія картины смотрятъ какъ-бы по обязанности. Этимъ отчасти объясняется успѣхъ живописи житейской и въ особенности г. Ѳедотова, тѣмъ болѣе, что его родъ народный".

Я съ цѣлью привелъ эти послѣднія строки, для сопоставленія съ слѣдующими за симъ отзывами. Перейдемъ теперь къ статьямъ, писаннымъ самими художниками. Одинъ изъ нихъ, М. Микѣшинъ, авторъ памятника тысячелѣтія Россіи, писалъ, въ 1862 г.: „Нынѣшнія выставки стали наполняться исключительно произведеніями со всѣмъ жаромъ выхваченными изъ живой дѣйствительности, да иногда выхваченными такъ, что ихъ нельзя допустить на выставку, не оскорбляя нравственнаго чувства посѣтителей, какъ это случилось въ недавнее время съ картиною новѣйшаго направленія г. Перова („Крестный ходъ.") Художникъ вынесъ свою картину изъ залъ Академіи на Постоянную выставку (Общества поощренія художниковъ), но и тамъ онъ былъ принужденъ снять ее, чему причиной было отталкивающее содержаніе картины, имѣющей претензію изображать порокъ".

„Страшно за искусство, читаемъ мы въ другой его статьѣ,— когда нравственная тина и подонки будничной жизни, во всей ихъ отвратительности, лелѣются новѣйшимъ поколѣніемъ художниковъ и служатъ предметомъ ихъ любви и восторговъ, и такъ какъ подобное содержаніе картины несравненно знакомѣе, доступнѣе и занимательнѣе Илліады, Одиссеи и исторіи, то и понятно, что такой живой дѣйствительности тысячи рукоплещутъ, а молодые художники, ободряемые этимъ легкимъ успѣхомъ, отыскиваютъ въ запуски сюжеты, одинъ другого грязнѣе. Спрашиваю, кто рѣшится продать, или подарить такую картину въ порядочное семейство?"

А такъ какъ не мало картинъ покупается въ порядочныя семейства, то значитъ, въ противоположность П. М. Леонтьеву, Микѣшинъ признаетъ этотъ новый родъ живописи вовсе не доходнымъ.

Я не буду здѣсь приводить, конечно, всѣхъ критикъ, которыя писались въ то время, что было бы утомительно для читателей. Я останавливаюсь только на тѣхъ, которыя написаны людьми; представляющими сами по себѣ въ какомъ нибудь отношеніи интересъ, и въ данномъ случаѣ остановился на мнѣні-

Библіотека
Вдовей Ростовской
312 87 № 761970.

яхъ профессора и петербургскаго художника. Приведу еще отзывы московскаго художника Н. А. Рамазанова и композитора Сѣрова.

Рамазановъ писалъ въ Москвѣ въ томъ же духѣ, въ какомъ въ Петербургѣ писалъ Микѣшинъ. „У Перова, говоритъ онъ, что̀ ни картинка, то тенденція и протестъ... Его „Сцена у фонтана“ — натяжка. Его „Чаепитіе въ Мытищахъ“ — картина съ ярко выраженной тенденціей, изобличеніемъ и протестомъ... У насъ все заразилось тенденціей: романъ-ли, по-

Портретъ А. Н. Сѣрова.

вѣсть-ли, театральная-ли пьеса, картинка-ли—все создается по новѣйшему рецепту, первоначально прописанному петербургскими журналами, а потомъ распространенному и въ сферѣ образовательныхъ искусствъ усердными прогрессистами-фельетонистами. Часть нашихъ меценатовъ, образовавшихъ свои взгляды и вкусы на журнальныхъ и газетныхъ статьяхъ послѣдняго времени и заражающихся ихъ воззрѣніями, естественно способна поражаться преимущественно пикантными, изворачивающими душу жестами и платить за нихъ щедрою рукою... Здѣсь уродливый, безобразный

рисунокъ, каррикатура, утрировка нестерпимы и имѣютъ что-то отталкивающее. Нельзя не пожалѣть, что зрѣлые художники тратятся на такую пошлость... Это есть направленіе, общее всѣмъ жанристамъ, направленіе, отличающееся какимъ-то полицейскимъ характеромъ и заставляющее ихъ, подобно сыщикамъ, обнаруживать предъ обществомъ скандальныя, возмущающія душу сцены... Не лучше-ли художнику трудиться во имя чистаго искусства, покинувъ ложный путь тенденцій, пряныхъ сюжетовъ, вымученныхъ эффектовъ?"

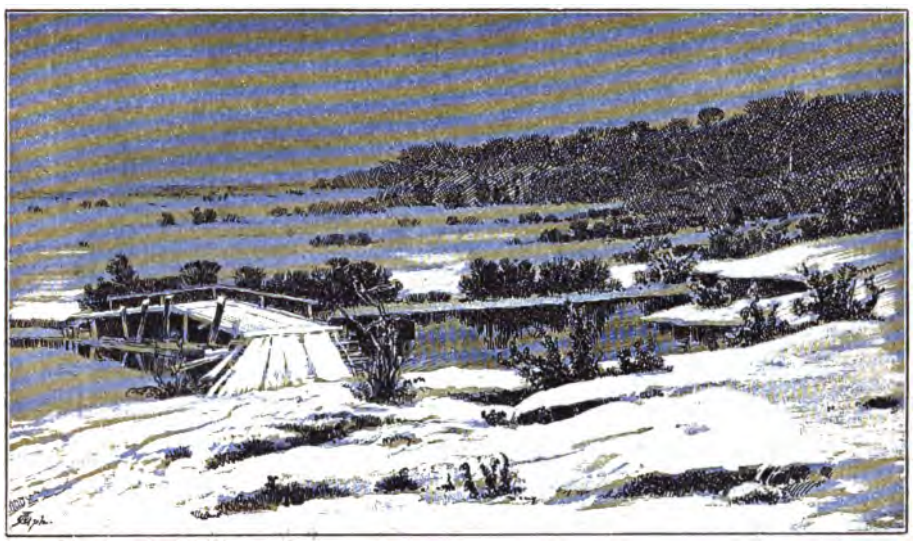
Тѣхъ же взглядовъ въ живописи держался и Сѣровъ, въ музыкѣ самъ пошедшій по новому пути. „Маленькая картина Перова „Пріѣздъ станового на слѣдствіе" исполнена отчетливо и очень удачно—но... сюжетъ! Бѣдный молодой парень со связанными веревкой руками передъ испытующимъ взоромъ станового и писаря; тутъ сотскій и еще баба какая-то. Въ искусствѣ дорого не „что", а „какъ"—это аксіома; однако надобно же оставить хоть маленькую долю поэзіи и въ самомъ выборѣ сюжетовъ. И Теньеръ и Фанъ-Остаде никогда ее не изгоняли вовсе изъ своихъ грязноватыхъ по содержанію картинъ. Тамъ было добродушіе, была веселость—элементы весьма поэтическіе. Когда же, какъ въ „реальномъ" направленіи литературы нашей, поэзія въ рѣшительномъ недочетѣ, рѣшительно исчезаетъ за дагерротипностью, это протестъ, польза, мѣра благочинія, это бичеваніе, врачеваніе—какъ угодно, только уже не искусство, а съ дальнѣйшимъ преуспѣяніемъ такой тяжкой анти-поэтичности, академіи, музеи, театры и концертныя залы пришлось-бы закрыть, какъ зданія, „неподходящія, безполезныя".

Но явился въ то время и сторонникъ новаго направленія, правда, единственный, это В. В. Стасовъ, нажившій себѣ не мало враговъ, особенно по своему пылкому характеру, изъ за котораго онъ не могъ никогда писать спокойно, а всегда съ юношескимъ жаромъ разилъ своихъ противниковъ. Но, особенно въ данную минуту, характеризуя общій ходъ развитія самобытнаго направленія въ русскомъ искусствѣ, я считаю своимъ долгомъ сказать ему отъ лица, полагаю, не одного себя, большое русское спасибо, за то, что онъ одинъ понялъ тогда настоящее значеніе важнаго въ художественной жизни момента, и не за-

ботясь о томъ, что подумаютъ о немъ современные доки, одинъ шелъ прямо, если можно такъ выразиться — напроломъ, и дѣйствительно поддержалъ новое направленіе и развилъ къ нему вкусъ у публики. Я знаю, что и сейчасъ многіе возстанутъ противъ меня и будутъ указывать на тѣ крайности, въ которыя не рѣдко впадалъ В. В. Стасовъ. Но я на это скажу свободно: совершенно вѣрно, милостивые государи, вы въ эти крайности не впали, да оно и не мудрено, потому что, по русской поговоркѣ, никогда не ошибаются тѣ люди, которые ничего не дѣлаютъ. Но, по моему, лучше ошибаться, да послужить великому дѣлу, чѣмъ въ важную минуту, когда жизнь кипитъ ключомъ, когда помощь крайне нужна, въ эту минуту, боясь, чтобы не изобличить какъ нибудь своего невѣжества передъ людьми, которыхъ считаемъ авторитетами, а съ другой стороны не идти противъ общественнаго движенія, ограничиваться фразами въ родѣ: „съ одной стороны надо сознаться, хотя съ другой нельзя не признаться".

„Наконецъ пришло время", писалъ онъ еще въ 1861 г., „что и академическія выставки начинаютъ становиться интересными для всѣхъ. Прошло время старинныхъ академистовъ Александровской эпохи, прошло и брюлловское мелодраматическое время; наше искусство, наконецъ, принялось за свои сюжеты, за свое содержаніе, за свои задачи. Какъ, скажутъ съ удивленіемъ иные, неужто до сихъ поръ наше искусство никогда не бралось за русскіе сюжеты и задачи? Конечно, бралось, отвѣчаю я, да бралось оно какимъ-то страннымъ манеромъ: были у насъ и Рогнѣды и Владиміры, и разныя россійскія битвы, и бабочники, и сваечники, и Минины, и осады Пскова, и даже дѣвушки въ сарафанѣ, ставящія свѣчку передъ образомъ въ русской церкви, — было все это и многое другое еще, да только наврядъ-ли тутъ было много въ самомъ дѣлѣ русскаго. Глядя на эти картины, статуи и барельефы, мудрено было догадаться, безъ надписей и ярлыковъ, что это писали Русскіе и въ Россіи. Точь-въ-точь какой нибудь иностранецъ творилъ все это, напередъ навѣдавшись только слегка, для приличія, о тѣхъ, или другихъ подробностяхъ, заглянувъ мимоходомъ и въ русское село, и въ русскій городъ. Не чуялось тутъ ничего русскаго въ самомъ дѣлѣ: это былъ маска-

радъ, затѣянный изъ снисхожденія, продолжаемый по заказу или модѣ и потомъ безъ всякаго труда и сожалѣнія покинутый. Русскіе сюжеты бывали пріятнымъ и забавнымъ развлеченіемъ для прежнихъ нашихъ художниковъ: побаловавши съ ними, они, натурально, спѣшили возвратиться къ настоящимъ своимъ темамъ изъ римской миѳологіи, итальянскихъ поэмъ и французскихъ трагедій или романовъ, или, еще вѣрнѣе, къ темамъ, откуда и изъ чего бы то ни было, только чужимъ, не своимъ. Свое не приходилось по тысячѣ разныхъ причинъ: и интересу мало, и кос-



Е. Е. Волковъ. Ранній снѣгъ.

тюмы не съ тѣми складками, какія нужно, и нагого тѣла не представишь, какъ Академіи хочется; во всемъ была бѣда. Но что-же изъ этого выходило? То, что десятками и сотнями плодились художники въ академическихъ классахъ, Богъ знаетъ, сколько медалей и наградъ имъ раздавалось, сначала на своихъ домашнихъ экзаменахъ, а потомъ на большихъ парадныхъ актахъ; Богъ знаетъ, сколько картинъ и скульптуръ выставлялось на выставкахъ, а смотрѣть все таки было нечего, все таки огромная масса ихъ для публики точно будто не существовала. Русскихъ художниковъ все таки не выходило, русской школы все таки

не создавалось, и наше искусство играло въ Европѣ такую роль, какую слуга, въ платьѣ съ барскаго плеча, играетъ въ черной передней. Быть на академическихъ выставкахъ въ прежнее время было для нашей публики то же, что̀ присутствовать съ зѣвотой и сердечной тоской на какомъ нибудь экзаменѣ въ пансіонѣ, или институтѣ, гдѣ много народа, гдѣ много часовъ сряду люди толкуютъ о предметахъ дѣльныхъ и важныхъ, и гдѣ однако-же взаправду никакого настоящаго дѣла нѣтъ.

Противъ этой статьи выступилъ ректоръ живописи въ Академіи, Ѳ. А. Бруни, нападая на то, что за дѣло художественной критики берутся не спеціалисты-художники, и стараясь доказать, что для академическихъ работъ необходимы античные сюжеты, что только на античныхъ сюжетахъ ученикъ можетъ выказать, насколько у него развито воображеніе, и какъ, изъ соединенія заученныхъ формъ голаго тѣла, онъ можетъ составить нѣчто цѣлое, и наконецъ, что въ настоящее время нѣтъ еще возможности писать картины на сюжеты изъ русской исторіи, въ виду того, что и исторія сама еще не разработана, и музей Академіи еще не готовъ.

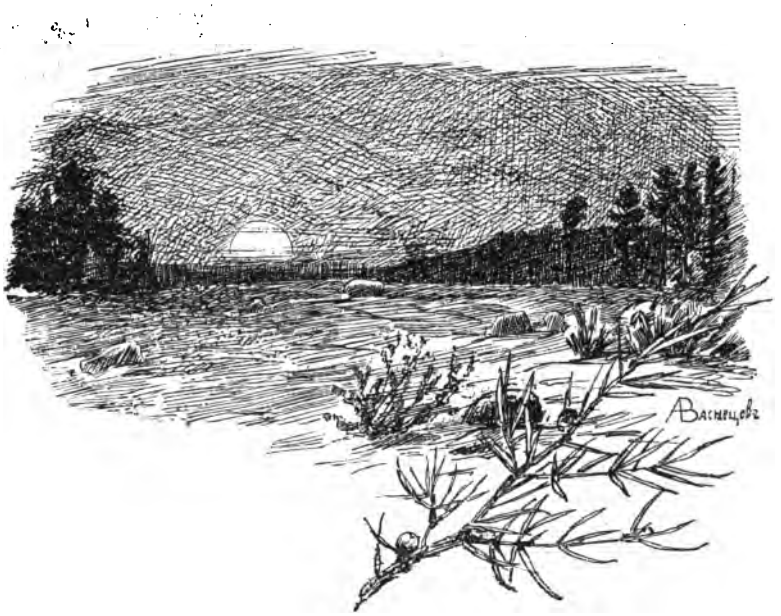
В. В. Стасовъ отвѣчалъ ему горячею статьею, осмѣявъ его „отводъ“ неспеціалистовъ отъ критики и отказываясь вовсе отъ воспроизведенія въ нѣчто цѣлое „заученныхъ формъ“. „Заученныя формы, замѣчаетъ онъ, и остаются заученными формами въ продолженіе всей жизни — столѣтняя исторія нашего искусства это доказываетъ. Дай Богъ поскорѣй отдѣлаться отъ этихъ заученныхъ формъ, забыть ихъ! Этому пособить можетъ одна дѣйствительность, одна правда съ натуры, одно искусство, воспроизводящее съ самаго малолѣтства своего не „Хароновъ“ и не „Олимпійскія игры“, а сцены изъ дѣйствительной жизни, презираемыя „адвокатами-спеціалистами“, но двигающія народное художество“.

Наконецъ, въ отвѣтъ на третій пунктъ, онъ восклицаетъ: „Бѣдные мы! Не видать намъ русскихъ картинъ! Музей Богъ знаетъ когда поспѣетъ, а съ русской исторіей исторія и того еще длиннѣе будетъ. Точно будто для нашихъ картинъ непремѣнно нужно со всею точностью узнать, былъ ли Рюрикъ литовецъ, или норманъ, а если этого теперь не добьемся, то можно

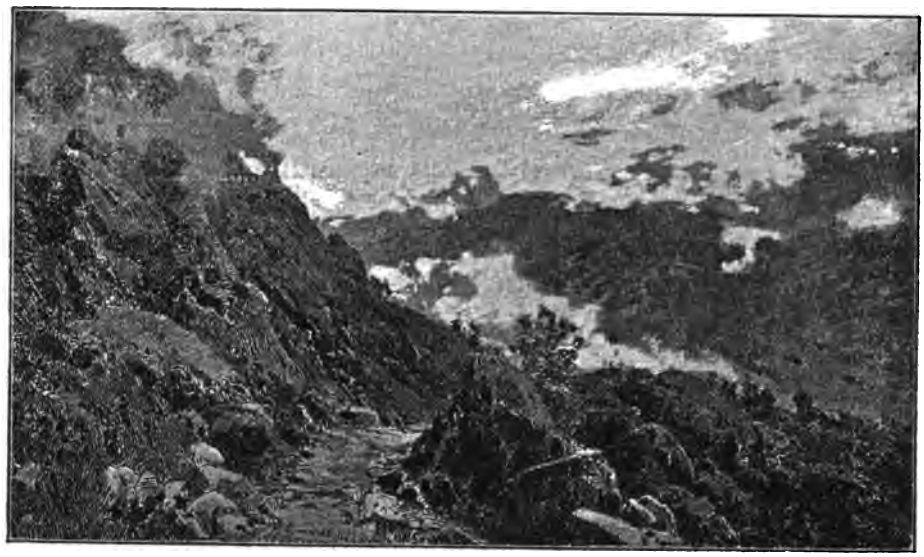
покуда по-боку и всю остальную русскую исторію. Точно будто всѣ задачи какъ разъ засѣли въ необъясненныхъ мѣстахъ!"

Такъ относилась въ то время къ новому движенію литература. Но всѣ протесты эти ничего не могли сдѣлать. Время дѣлало свое дѣло, и никакіе одиночные голоса рецензентовъ не могли удержать прорывавшагося движенія, согласнаго съ духомъ времени. Мало по малу пробивавшаяся струя этого новаго теченія вырвалась, наконецъ, со всею силой, опрокинувъ разомъ всякія препятствія.

Приближалось 9 ноября 1863 г.



А. М. Васнецовъ. Пейзажъ.



А. А. Киселевъ. Сурамскій перевалъ.

II.

Въ это время оканчивали курсъ Академіи впослѣдствіи наши знаменитые художники: И. Н. Крамской, Б. Б. Венигъ, Н. Д. Дмитріевъ-Оренбургскій, А. Д. Литовченко, А. И. Корзухинъ, Н. С. Шустовъ, А. И. Морозовъ, К. Е. Маковскій, Ф. С. Журавлевъ, К. В. Лемохъ, А. Григорьевъ, М. И. Песковъ и И. В. Петровъ.

Всѣ они должны были конкурировать на большую золотую медаль. Мѣсяца за четыре до годичнаго экзамена всѣмъ имъ было разослано печатное объявленіе о новомъ постановленіи Совѣта Академіи, въ которомъ, между прочимъ, говорилось, что „отнынѣ различіе между родами живописи, жанра и исторической, уничтожается; что на малую золотую медаль будетъ, какъ и прежде, задаваемъ всѣмъ одинъ сюжетъ, а на большую, въ виду имѣющаго наступить столѣтія Академіи и въ видѣ опыта, будутъ даны не сюжеты, какъ прежде, а темы,—напримѣръ: гнѣвъ, радость, любовь къ отчизнѣ и т. п., съ тѣмъ, чтобы каждый ученикъ, сообразно своимъ наклонностямъ, реализировалъ бы тему, какъ онъ хочетъ и откуда хочетъ: изъ жизни ли современной, или давно прошедшей, изъ исторіи ли библейской, или евангель-

ской—все равно; что конкурировать на большую золотую медаль можно будетъ только одинъ разъ и, наконецъ, на всѣхъ конкурентовъ полагается одна золотая медаль перваго достоинства".

Уступки, сдѣланныя Академіей, какъ мы видимъ, были значительныя. Но, какъ всегда бываетъ въ подобныхъ случаяхъ, онѣ только разжигали и безъ того уже накипавшія страсти, дали толчокъ давно подготовившемуся движенію. Художники сплотились между собой, долго разсуждали по поводу этого объявленія въ своихъ шумныхъ собраніяхъ и наконецъ подали въ Совѣтъ слѣдующее прошеніе:

Л. Н. Скадовскій. Проводы.

„Мы всѣ, говорили они, постоянно слыша отъ нашихъ профессоровъ о сущности экзаменовъ на золотыя медали такого рода мнѣніе, что малая золотая медаль опредѣляетъ способности къ технической сторонѣ художества, то-есть—знаніе рисованія, толкъ въ живописи и нѣкоторое умѣнье связывать отдѣльныя части (этюды) въ цѣлое (картину), а большая золотая медаль опредѣляетъ способности къ моральной (если можно такъ выразиться) сторонѣ художества, то-есть способности творчества, достоинство сочиненія и индивидуальнаго значенія художественныхъ силъ конкурирующаго, мы въ настоящемъ нашемъ поло-

женіи невольно принужденные, во-первыхъ, заглянуть поглубже въ самихъ себя отдѣльно и потомъ сравнить насъ всѣхъ вмѣстѣ, увидали всю громадную между всѣми нами разницу нашихъ художественныхъ наклонностей. Для примѣра мы приведемъ хотя двѣ разности наклонностей: напримѣръ, одни изъ насъ люди спокойные, сочувствующіе всему тихому, грустному, другіе изъ насъ люди живые, страстные, художественное творчество которыхъ можетъ достойно проявляться только въ выраженіи сильныхъ, крутыхъ движеній души человѣческой. При темѣ „грусть по родинѣ", способности первыхъ людей, тихаго характера, еще могутъ высказаться въ своей силѣ, за то вторые положительно пропадаютъ. При темѣ „гнѣвъ", наоборотъ, первые пропадаютъ, не будучи въ силахъ представить то, къ чему они неспособны, вторые (натуры живыя и страстныя) выигрываютъ, попавъ на тему въ ихъ родѣ. Скажемъ болѣе: люди, одаренные сильною фантазіей, пропадаютъ при темѣ реальной; реалисты—при темѣ фантастической; люди веселые, съ способностями саркастическими и комическими, гибнутъ при темѣ грустной; люди съ меланхолическими способностями оказываются бездарными при темѣ веселой. Поэтому одна, какая бы то ни было, тема, заданная всѣмъ безраздѣльно, выводя людей, способности которыхъ соотвѣтствуютъ этой темѣ, губитъ другихъ, которые могли бы высказаться при свободномъ выборѣ сюжетовъ. Итакъ, экзаменъ теряетъ свой оцѣночный характеръ и принимаетъ характеръ лотерейный. Счастье тому, чьи художественныя наклонности соотвѣтствуютъ заданной темѣ, и несчастье остальнымъ! Дойдя до такого убѣжденія, мы рѣшились обратиться съ покорнѣйшей просьбой въ Совѣтъ Академіи дозволить намъ свободный выборъ сюжетовъ, каждому по своимъ наклонностямъ, давъ двухнедѣльный срокъ".

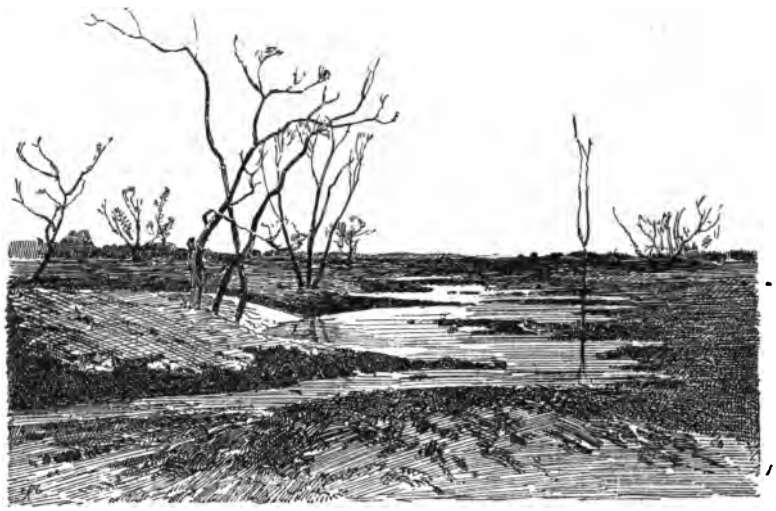
Всѣ четырнадцать человѣкъ подписались подъ прошеніемъ и подали его.

Прошеніе это произвело дѣйствіе совершенно обратное. Совѣтъ увидалъ, что сдѣлалъ ошибку, рѣшивъ задать темы, но въ чемъ заключалась эта ошибка не понялъ и постановилъ задать попрежнему всѣмъ одинъ сюжетъ. Впрочемъ это постановленіе просителямъ объявлено не было. Имъ просто ничего не

отвѣчали. Прождавши довольно долго, они отрядили отъ себя депутацію, которая обошла всѣхъ членовъ Совѣта, но безъ всякаго успѣха.

„Приходимъ, разсказываетъ одинъ изъ этихъ депутатовъ, И. Н. Крамской, къ одному, имѣвшему репутацію звѣря (къ К. А. Тону). Принимаетъ полубольной, лежа на огромной постелѣ. Излагаемъ. Выслушалъ.

— „Не согласенъ, говоритъ, и никогда не соглашусь. Конкурсы должны быть, они необходимы, и я вамъ теперь же заявляю, что я не согласенъ, и буду говорить противъ этого“... Затѣмъ прибавилъ: „Если бы это случилось прежде, то васъ бы всѣхъ въ солдаты. Прощайте!“



Н. Н. Бажинъ. Весенній вечеръ.

Вышли, думаемъ: это, по крайней мѣрѣ, прямо, и мы знаемъ, въ чемъ дѣло. Пришли къ другому, предлагавшему дать намъ кресла въ Совѣтѣ (къ П. В. Басину). Излагаемъ опять. Въ отвѣтъ получаемъ:

— „Вы говорите глупости и ничего не понимаете, я и разсуждать съ вами не хочу“.

Тутъ тоже ясно. Пошли къ третьему, талантливому и горячему скульптору (къ Н. С. Пименову). Слышимъ:

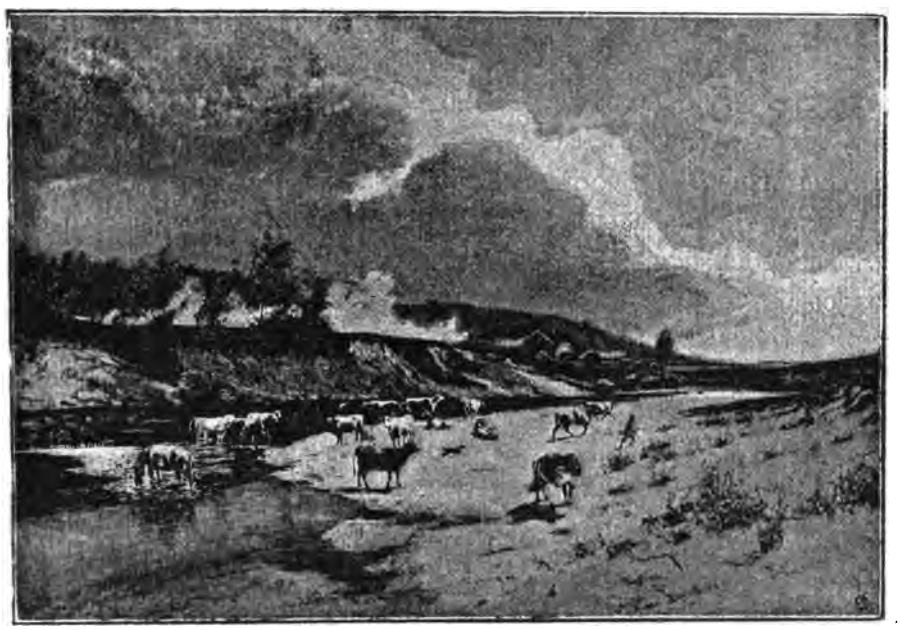
—„Нигдѣ въ Европѣ этого нѣтъ, во всѣхъ академіяхъ конкурсы существуютъ, другого способа для экзамена Европа не выработала. Да наконецъ и неудобно: какъ вы станете экзаменовать разнородныя вещи. Нѣтъ, этого нельзя!“

Ушли. Показалось неубѣдительно. Стоимъ—раздумываемъ. Однако, самаго важнаго, вліятельнаго приберегли подъ конецъ (Ѳ. А. Бруни). Приходимъ, принимаетъ, проситъ въ кабинетъ, даже сажаетъ! Мы по порядку опять начинаемъ свою пѣсню снова. Пропѣли ее и просимъ заступиться. Онъ соглашается; говоритъ, что все сказанное нами принимаетъ близко къ сердцу, и сдѣлаетъ возможное. Намъ какъ будто стало поспокойнѣе. Не помню, въ какихъ именно выраженіяхъ, но только слышимъ—потекла тихая рѣчь, нѣсколько внушительная, правда, но осторожная, на такую тему, что „Академія призвана развивать искусство высшаго порядка, что слишкомъ много уже вторгается низменныхъ элементовъ въ искусство, что историческая живопись все больше и больше падаетъ, что...“ Въ это время одинъ изъ депутатовъ, Песковъ, талантливый жанристъ, къ сожалѣнію давно умершій, почуявъ порицаніе, хотя и косвенное, своей святынѣ, такъ сказать, не вытерпѣлъ:—„Да что-же, говоритъ, по вашему, Ѳедоръ Антоновичъ, — развѣ уже жанристы и не художники!“ (Пауза).

Я пробую поправить дѣло, и сказалъ что-то въ родѣ того, что „художники, дескать, того высшаго порядка, о которомъ вы изволите говорить, вообще слишкомъ рѣдки, что если и есть въ настоящее время, то они пойдутъ добровольно и сознательно по тому пути, на который вы указываете; что мы, наконецъ, просимъ принять мѣры, по нашему мнѣнію, обезпечивающія только справедливость“, и чувствуя необходимость кончить объясненіе, мы встали. Профессоръ насъ провожаетъ, и такъ это хорошо говоритъ намъ на прощанье: что онъ вполнѣ понимаетъ наше положеніе (еще бы!—замѣчаетъ Крамской — да мы-то его не понимали!), сочувствуетъ намъ, и что онъ самъ на нашемъ мѣстѣ сдѣлалъ бы то же самое и что потому онъ обѣщаетъ сдѣлать все, отъ него зависящее. Выходя отъ него уже совсѣмъ, мы даже повеселѣли. Но странно, на послѣдовавшемъ затѣмъ вечернемъ собраніи всѣ почувствовали, что надо приготовиться ко

всему... и къ выходу даже. Потому что послѣ всѣхъ объясненій самый важный вопросъ: что̀ именно рѣшено Совѣтомъ относительно насъ — остался еще болѣе таинственнымъ; да мы, какъ видите, не сумѣли и добиться его разрѣшенія. Быть можетъ, замѣчаетъ онъ, это и хорошо, что такъ вышло: Богъ знаетъ, что̀ бы случилось, если бы мы узнали рѣшеніе Совѣта раньше дня конкурса".

Вскорѣ всѣ они получили повѣстки: явиться 9 ноября на конкурсъ въ конференцъ-залу Академіи.



А. А. Киселевъ. Передъ грозой.

Не ожидая отъ этого конкурса ничего добраго, академисты заранѣе приготовили уже, каждый отъ себя, прошеніе объ увольненіи изъ Академіи.

Наконецъ наступило и роковое 9 ноября.

„Мы собираемся всѣ въ мастерской, разсказываетъ И. Н. Крамской, бывшій однимъ изъ самыхъ главныхъ дѣятелей въ этомъ событіи,—и ждемъ роковыхъ 10 часовъ. Наконецъ спускаемся въ Правленіе и остаемся въ преддверіи конференцъ-залы, откуда поминутно выходитъ инспекторъ и требуетъ у чиновниковъ

разныхъ какихъ-то справокъ. Наконецъ, дошла очередь и до насъ. Подходитъ инспекторъ и спрашиваетъ: „кто изъ васъ жанристы, и кто историки?“ Несмотря на всю простоту этого вопроса, онъ былъ неожиданностью для насъ, привыкшихъ въ короткое время не дѣлать различія между собой. Имѣя необходимость разъяснить въ Совѣтѣ, какъ вообще отнеслись къ нашимъ прошеніямъ, мы поторопились сказать: всѣ историки! Да и что можно было сказать въ послѣднюю секунду, предъ дверями конференцъ-залы, которыя въ это время уже раскрылись чьими-то невидимыми руками, и въ нихъ, тамъ, въ перспективѣ, въ глубинѣ—мундиры, звѣзды, ленты; въ центрѣ, полный генеральскій мундиръ съ эполетами и аксельбантами, большой овальный столъ, крытый зеленымъ сукномъ съ кистями?! Тихо мы вошли, скромно поклонились и стали вправо, въ углу. Такъ же неслышно захлопнулась за нами дверь, и мы остались глазъ на глазъ. Секунду я ждалъ, что теперь уже весь Совѣтъ, вмѣсто инспектора, поставитъ намъ вопросъ: кто изъ васъ жанристы, и кто историки? Но случилось безмолвное и завѣдомо несправедливое признаніе всѣхъ насъ историками. Вопроса поставить намъ въ эту минуту избѣгали. Вице-президентъ поднялся съ своего мѣста, съ бумагой въ рукѣ, и прочелъ не довольно громко и мало внятно: „Совѣтъ Императорской Академіи художествъ, къ предстоящему въ будущемъ году столѣтію Академіи, для конкурса на большую золотую медаль по исторической живописи избралъ сюжетъ изъ скандинавскихъ сагъ: „Пиръ въ Валгаллѣ“. На тронѣ богъ Одинъ, окруженный богами и героями; на плечахъ у него два ворона; въ небесахъ, сквозь арки дворца Валгаллы, въ облакахъ видна луна, за которою гонятся волки“ и проч., и проч., и проч. Чтеніе кончилось; послѣдовало обычное прибавленіе: „какъ велика и богата задаваемая вамъ тема, насколько она позволяетъ человѣку съ талантомъ выказать себя въ ней и, наконецъ, какіе и гдѣ взять матеріалы, объяснитъ вамъ нашъ уважаемый ректоръ, Ѳедоръ Антоновичъ Бруни“. Тихо, съ правой стороны отъ вице-президента, подымается фигура ректора, съ многозначительнымъ, задумчивымъ лицомъ, украшенная, какъ всѣ, лентами и звѣздами, и направляется неслышными шагами въ нашу сторону. Вотъ уже осталось не болѣе сажени... сердце бьется... еще моментъ, и

отъ комнатной массы учениковъ отдѣляется фигура уполномоченнаго [1]), по направленію стола и наперерѣзъ пути ректора. Бруни остановился. Вице-президентъ поднялся снова, сѣдыя головы профессоровъ повернулись въ нашу сторону, косматая голова скульптора Пименова рѣшительнѣе всѣхъ выражала ожиданіе, конференцъ-секретарь Львовъ стоялъ у кресла вице-президента и смотрѣлъ спокойно и холодно. Уполномоченный заговорилъ:

— Просимъ позволенія сказать передъ Совѣтомъ нѣсколько словъ.. Мы подавали два раза прошеніе, но Совѣтъ не нашелъ возможнымъ исполнить нашу просьбу; то мы, не считая себя

И. И. Левитанъ. После дождя.

вправѣ больше настаивать и не смѣя думать объ измѣненіи академическихъ постановленій, просимъ покорнѣйше Совѣтъ освободить насъ отъ участія въ конкурсѣ и выдать намъ дипломы на званіе художниковъ.

— Всѣ?—раздался откуда-то изъ-за стола вопросъ.

— Всѣ, отвѣчаетъ уполномоченный, кланяясь; и затѣмъ комнатная масса шевельнулась и стала выходить изъ конференцъ-залы.

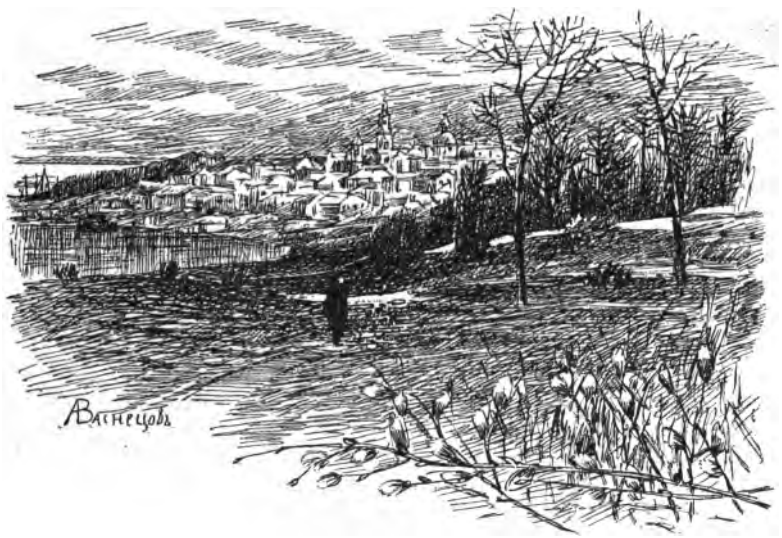
---

[1]) Это былъ самъ И. Н. Крамской.

— Прекрасно! Прекрасно! провожали насъ восклицанія Пименова.

Одинъ по одному изъ конференцъ-залы Академіи выходили ученики и каждый вынималъ изъ бокового кармана своего сюртука вчетверо сложенную просьбу и клалъ передъ дѣлопроизводителемъ, сидѣвшимъ за особымъ столомъ".

Такъ окончилось это знаменитое 9 ноября 1863 года, игравшее такую важную роль въ исторіи нашего искусства. Я позволилъ себѣ такъ долго остановиться на этомъ событіи, потому что оно служитъ, такъ сказать, кульминаціонною точкой въ общемъ движеніи русскаго искусства, и съ значеніемъ его мы сейчасъ будемъ имѣть случай познакомиться.



А. М. Васнецовъ. Пейзажъ.

Л. О. Пастернакъ. Первый выходъ.

III.

Вышедшіе молодые художники рѣшили сомкнуться всѣ вмѣстѣ, другъ друга поддерживать и дѣлить между собой и удачи, и неудачи. Такимъ образомъ возникла „Артель свободныхъ художниковъ“, впослѣдствіи распавшаяся и уступившая мѣсто „Товариществу Передвижныхъ Выставокъ“. Какъ первая, такъ и второе, явились уже вполнѣ узаконеннымъ центромъ, вокругъ котораго было уже легко группироваться всѣмъ моло-

дымъ, свѣжимъ художественнымъ силамъ, такъ и бьющимъ ключомъ въ то время. Высоко подняли они свое знамя съ яркимъ девизомъ „свобода таланту“ и твердо держали и продолжаютъ еще держать его и до сихъ поръ.

Не мало пришлось перенести имъ, особенно на первыхъ порахъ, не только лишеній, но даже и гоненій и пришлось подвергнуться массѣ распускавшихся повсюду сплетней.

Князь Гагаринъ въ тотъ же день, когда произошло описанное событіе, обратился къ начальнику Третьяго Отдѣленія, князю Долгорукову, прося его, чтобы не позволяли ничего печатать безъ предварительной его, князя Гагарина, цензуры.

„Жутко и горько было молодымъ художникамъ, разсказываетъ И. Е. Рѣпинъ, въ особенности въ первое время выхода. Они вдругъ должны были очистить свои академическія мастерскія, въ которыхъ они работали и жили совсѣмъ свободно, не только сами, но давали часто мѣсто бѣдняку-пріятелю, художнику, писать свою картинку и тутъ же спать въ уголку. За нѣсколько лѣтъ житья здѣсь, поддерживаемые стипендіями, они сильно привыкли къ своимъ мастерскимъ, гдѣ проходила ихъ самая горячая молодость. Не смотря на то, что тò были части казеннаго зданія, мастерскія представляли очень теплыя жилища, съ полной свободой нравовъ и поведенія. Нѣкоторыхъ конкурентовъ окружала здѣсь цѣлая семья родственниковъ, или другихъ приживалокъ... Въ мастерскихъ было множество книгъ серьезнаго характера, валялись въ разныхъ мѣстахъ совсѣмъ новые журналы того горячаго времени и газеты. По вечерамъ, до поздней ночи здѣсь происходили общія чтенія, толки, споры. Вырабатывалось сознаніе правъ и обязанностей художника“.

И все это пришлось имъ оставить, не имѣя—всѣ вмѣстѣ—ни гроша за душою. Но они были молоды, сильны энергіею и беззавѣтной любовью къ дѣлу и были въ состояніи вынести на плечахъ своихъ всю тяжесть, даже не падая духомъ, и ни на минуту не раскаиваясь въ своемъ поступкѣ. Напротивъ, спустя послѣ того болѣе десяти лѣтъ, Крамской, вспоминая это событіе, писалъ про этотъ день: „Единственный, хорошій день въ моей жизни, честно и хорошо прожитой! Это единственный день, о которомъ я вспоминаю съ чистою и искреннею радостью.

Проснувшись, надо было взяться за искусство. Вѣдь я люблю его, да какъ еще люблю, если бы вы знали! Больше партій, больше всякаго прихода, больше братій и сестеръ".

Во главѣ всего этого кружка и душою его сталъ П. Н. Крамской, благодаря своему живому, дѣятельному характеру, общительности и необыкновенной энергіи, имѣвшій большое вліяніе на всѣхъ товарищей, изъ которыхъ многіе, при несомнѣнной талантливости были люди робкіе и безхарактерные, никого не знали, а нѣкоторые въ теченіе многихъ лѣтъ даже и не выходили изъ стѣнъ Академіи.

К. К. Первухинъ. Дорога.

Разсыпавшись теперь по разнымъ конуркамъ, всѣ они стали собираться, какъ можно чаще, у Крамского, и обдумывать свою дальнѣйшую судьбу. Послѣ долгихъ размышленій рѣшили они устроить, съ разрѣшенія Правительства, артель художниковъ, нѣчто вродѣ художественной фирмы, мастерской и конторы, принимающей всевозможные художественные заказы, съ вывѣской и утвержденнымъ уставомъ.

„Художественная артель возникла сама собой, писалъ впослѣдствіи Крамской. Обстоятельства такъ сложились, что форма взаимной помощи сама собою навязывалась. Кто первый ска-

залъ слово? Кому принадлежалъ починъ? Право, не знаю. Въ нашихъ собраніяхъ послѣ выхода изъ Академіи, въ 1863 г., забота другъ о другѣ была самою выдающеюся заботою. Это былъ чудесный моментъ въ жизни насъ всѣхъ".

Предположено было составить общій капиталъ, въ теченіе пяти лѣтъ, взнося по 10 процентовъ со своихъ ежедневныхъ доходовъ, или частныхъ работъ и 25 процентовъ съ работъ артельныхъ, т. е. съ исполненія заказовъ, получаемыхъ артелью. Для мастерскихъ и для собственнаго помѣщенія рѣшено было нанять на общія деньги удобную квартиру.

„Мы думаемъ, писалъ Крамской одному своему пріятелю, что живя всѣ вмѣстѣ, за исключеніемъ немногихъ, и имѣя три общихъ большихъ мастерскихъ, намъ каждому жизнь, по самому точному и нескупому разсчету, будетъ стоить ежемѣсячно 25 рублей серебромъ. Слѣдовательно, соединясь, мы не только не теряемъ, а положительно выигрываемъ, потому что и теперь каждый изъ насъ зарабатываетъ что-нибудь, а тогда—тѣмъ больше. Однимъ словомъ, хуже, напримѣръ, прошлой нашей жизни намъ не будетъ. Къ тому же намъ сочувствуютъ очень многіе изъ лицъ, имѣющихъ вліяніе".

Они дѣйствительно наняли большую квартиру въ 17-й линіи Васильевскаго острова, куда и переѣхало большинство изъ нихъ. У нихъ былъ общій большой свѣтлый залъ, удобныя комнаты для каждаго, а хозяйство вела жена Крамского, который женился за нѣсколько мѣсяцевъ передъ выходомъ изъ Академіи. Появились заказы, пріобрѣтенъ былъ даже собственный фотографическій аппаратъ. Всѣ повеселѣли и дружно принялись за работу.

„Общество—это сила, замѣчаетъ по этому поводу И. Е. Рѣпинъ. Теперь у нихъ уже не скучныя канурки, гдѣ не съ кѣмъ слова сказать, и отъ скуки, неудобства и холода не знаешь, куда уйти. Теперь они чувствовали себя еще свободнѣе, чѣмъ въ академическихъ мастерскихъ, и связь свою чувствовали ближе, и безкорыстнѣе вліяли другъ на друга".

Русское общество тоже понимало, что для нашего искусства, какъ выразился В. В. Стасовъ, „пришелъ чудесный моментъ, и радовалось, смотря на гордый, смѣлый починъ горсточки мо-

лодыхъ художниковъ, слабыхъ житейскими силами и средствами, но могучихъ мыслью, понятіемъ и рѣшимостью. Не радовались только Академія и цензура. Академія, еще со временъ Ѳедотова, готова была, конечно, до извѣстной степени, признавать право на существованіе за правдою въ искусствѣ, за „жанромъ", готова была даже раздавать людямъ этого направленія поощренія, награды, вспомоществованія, но только бы ея ферула и классы на классическій ладъ возвышались во всей неприкосновенности. И вдругъ, какіе-то смѣлые „протестанты", рѣшившіеся переворотить все вверхъ дномъ! Конечно, это для нея равнялось раз-

Л. Н. Скадовскій. Ораторъ.

бою, грабежу и революціи", и не мало непріятностей выпало на долю Артели. Но, благодаря аккуратности, добросовѣстности и художественности исполненія работъ, поручаемыхъ ей, Артель стала скоро получать такъ много заказовъ, что уже отъ себя передавала ихъ лицамъ постороннимъ, и средства ея членовъ стали поправляться. Квартира, нанятая ими раньше въ 17-й линіи Васильевскаго острова оказалась уже мала и не центральна,—они переѣхали на уголъ Вознесенскаго проспекта и Адмиралтейской площади, гдѣ были рядомъ двѣ большія залы съ огромными окнами, и мастерскія, очень удобныя и просторныя.

Многіе члены лѣтомъ уже уѣзжали на родину, часто очень далекую, и осенью возвращались со множествомъ прекрасныхъ этюдовъ, а иногда привозили и цѣлыя картины. „Что это бывалъ за всеобщій праздникъ!—восклицаетъ, вспоминая объ этомъ И. Е. Рѣпинъ. Въ Артель, какъ на выставку, шли безконечные посѣтители, все больше молодые художники и любители, смотрѣть новинки. Точно что-то живое, милое, дорогое привезли и поставили передъ глазами. Послѣ душнаго копченія лѣтомъ въ Петербургѣ, не хотѣлось оторваться отъ этого освѣжающаго, чистаго воздуха живой природы. Какъ свѣжа и зелена трава! Какія симпатичныя, тонкія березки... А эта свѣтлоглазая сѣверная дѣвочка въ синемъ крашениновомъ сарафанѣ съ бѣлыми крапинками! Она стоитъ у свѣжей могилки своихъ родственниковъ и смотритъ въ даль. Кругомъ простыя группы крестьянъ на могилахъ своихъ предковъ... Это А. И. Корзухинъ привезъ. А вотъ картина А. И. Морозова. Солнечное теплое утро въ уѣздномъ городѣ: на церковной паперти ничего не слышно за гуломъ колоколовъ; всѣ голуби разлетѣлись съ колокольни. Изъ церкви выходитъ праздничная, благообразная толпа, въ хорошемъ настроеніи; они съ любовью охраняютъ дѣтей отъ давки, одѣляютъ нищихъ и возвращаются къ своимъ житейскимъ интересамъ. Сколько солнца, свѣта въ этой картинкѣ! Какъ все это ново, оригинально по пропорціямъ! Высокая паперть, зеленое, молодое, пахучее дерево,—все это живо, весело, какъ въ натурѣ... Я бы никогда не кончилъ, описывая картины русской школы этого періода, такъ онѣ симпатичны и натуральны!.. Въ то же время зимой у многихъ артельщиковъ были затѣяны большія историческія картины. Шустовъ началъ митрополита Филиппа, когда къ нему, въ монастырскую тюрьму, Басмановъ привезъ голову его племянника. Шустовъ считался у товарищей большимъ талантомъ, отъ него ждали много.

....Иногда артельщики селились на лѣто цѣлой компаніей, устраивали себѣ мастерскую изъ большого овина или амбара, и работали здѣсь все лѣто.

....Товарищи не стѣснялись замѣчаніями, относились другъ къ другу очень строго и серьезно, безъ всякихъ галантерейностей, умалчиваній, льстивостей или ехидства. Громко, весело

каждый высказывалъ свою мысль и хохоталъ отъ чистаго сердца надъ недостатками картины, чья бы она ни была. Это было хорошее, веселое время, живое! На міру и смерть красна, говоритъ старая, русская пословица, и жизнь эта была открыта и лилась свободно, дѣятельно. Не было у нихъ мелкой замкнутости. Каждый чувствовалъ себя въ кругу самыхъ близкихъ, до-

Л. О. Пастернакъ. Капельдинеръ.

брожелательныхъ, честныхъ людей. Каждый артельщикъ работалъ откровенно, отдавая себя на судъ всѣмъ товарищамъ и знакомымъ. Въ этомъ почерпалъ онъ силу, узнавалъ свои недостатки и росъ нравственно. Въ этомъ общежитіи выигрывалась масса времени, такъ безполезно растрачиваемаго жизнью въ одиночку. Что̀ могъ имѣть каждый изъ этихъ бѣдняковъ художниковъ одинъ, самъ по себѣ?! Какую нибудь затхлую, плохо меблированную

комнату, съ озлобленной на весь міръ хозяйкой, скверный обѣдъ въ кухмистерской, разводитель катаровъ желудка, желчнаго настроенія и ненависти ко всему. Что̀ могъ произвести въ такой обстановкѣ бѣдный художникъ?! А здѣсь, въ Артели, соединившись въ одну семью, эти самые люди жили въ наилучшихъ условіяхъ свѣта, тепла и образовательныхъ пособій. Они почти ни въ чемъ не нуждались для искусства, развѣ только въ свободномъ времени. Не было у нихъ, правда, богатой обстановки, изящныхъ драпировокъ, рѣзной мебели, богатыхъ вазъ. Мебель была буковая, гнутая, сторы коленкоровыя, картины свои висѣли безъ рамъ. Трудно было питаться этой внѣшностью вкусу художника, да вкусъ считался послѣднимъ дѣломъ въ эту эпоху. Подъемъ духа русскаго былъ такъ силенъ въ это время, что на весь этотъ изящный хламъ смотрѣли съ презрѣніемъ; жили другими, высшими, духовными сторонами жизни и стремились служить имъ. Русская интеллигенція находилась еще подъ сильнымъ вліяніемъ Гоголя и клеймила безпощадно всѣ уродства нашей гадкой дѣйствительности. Картины этой эпохи заставляли зрителя краснѣть, содрогаться и построже вглядываться въ себя. Не угодно ли любоваться картиной Корзухина: пьяный отецъ вваливается въ свою семью въ безчувственномъ состояніи. Дѣти и жена въ паническомъ ужасѣ. Этотъ сумасшедшій станетъ ихъ бить по чемъ попало и чѣмъ попало. Ему ненавистенъ его собственный родъ! До чего одичалъ этотъ варваръ, это безсмысленное животное... „Неравный бракъ“ Пукирева, тоже, говорятъ, много крови испортилъ не одному старому генералу... Памятна также всѣмъ картина Якоби: „Партія арестантовъ на привалѣ“.

...Наконецъ по четвергамъ въ Артели открыли вечера и для гостей, по рекомендаціи членовъ-артельщиковъ. Собиралось отъ сорока до пятидесяти человѣкъ и очень весело проводили время. Черезъ всю залу ставился огромный столъ, уставленный бумагой, красками, карандашами и всякими художественными принадлежностями. Желающій выбиралъ себѣ по вкусу матеріалъ и работалъ, что̀ въ голову приходило. Въ сосѣдней залѣ, на рояли кто-нибудь игралъ, пѣлъ. Иногда тутъ же вслухъ, прочитывали серьезныя статьи о выставкахъ, или объ искусствѣ. Такъ, на-

примѣръ, лекціи Тэна объ искусствѣ читались здѣсь переводчикомъ Чуйко до появленія ихъ въ печати. Здѣсь же, однажды, Антокольскій читалъ свой критическій взглядъ на современное искусство. Послѣ серьезныхъ чтеній и самыхъ разнообразныхъ рисованій, слѣдовалъ очень скромный, но за то очень веселый ужинъ. Послѣ ужина иногда даже танцовали, если бывали дамы. На этихъ вечерахъ 1869—1870—1871 г. г. особенно выдавался своею талантливостью и необыкновенной живостью Ѳ. А. Васильевъ. Это былъ здоровый юноша девятнадцати лѣтъ, и Крамской сравнивалъ его, по таланту, со сказочнымъ богачомъ, не знающимъ счета своимъ сокровищамъ и щедро и безразсудно бросавшимъ ихъ, гдѣ попало. На вечерахъ за его спиной всегда

Баронъ М. К. Клодтъ. Грязная дорога.

стояла толпа, привлеченная его богатой фантазіей. Изъ-подъ рукъ его выливались все новые перлы прелестныхъ мотивовъ и передѣлывались тутъ же на сто ладовъ, къ ужасу слѣдившихъ за нимъ. Все это дѣлалось имъ шутя, виртуозно, въ перемежку съ заразительнымъ, веселымъ хохотомъ, которымъ онъ вербовалъ всю залу. Онъ живо хватался за всякое новое слово, жестъ, сейчасъ же воспроизводилъ, дополнялъ, характеризовалъ, или комически декламировалъ... Нельзя никакъ было подумать, что у этого живого, коренастаго весельчака были уже сочтены дни, и ему придется скоро кончать безнадежнымъ страдальцемъ въ Ялтѣ, отъ чахотки.

...На этихъ оживленныхъ, недорогихъ ужинахъ много гово-

рилось тостовъ, экспромптовъ, про которые Иванъ Степановичъ Пановъ говорилъ, что къ этимъ экспромптамъ авторы готовились недѣлями. Самъ Пановъ часто импровизировалъ, показывалъ фокусы и читалъ иногда свои стихотворенія; они были очень остроумны и интересны — изображали большею частію злобу дня и закулисную жизнь Академіи. Сатира его безпощадно вытаскивала на свѣтъ и заставляла проходить передъ глазами цѣлыя процессіи разнообразныхъ процессовъ русской жизни: отъ упитанныхъ, выхоленныхъ, добродушныхъ „содремниковъ Совѣта" до косматыхъ, исхудалыхъ, злыхъ нигилистовъ, потрясающихъ въ воздухѣ кулаками. Процессія заканчивалась избитой фигурой свободы, съ веревкой на шеѣ. Отсутствовало въ процессіи только искусство русское. Его совсѣмъ въ Россіи нѣтъ. Римская классика, говорилось далѣе въ стихахъ, въ видѣ жирнаго стараго кота, уже много лѣтъ охотится за нимъ и проглатываетъ его. Особенно много хохотали пейзажисты надъ тѣмъ, какъ въ оныя времена, въ Академіи, даже пейзажистамъ задавали темы для картинъ на медали. Напримѣръ, тема „долина" — на первомъ планѣ стадо овецъ подъ деревомъ, вдали мельница, а за ней голубыя горы. И многія темы приводили на память и божились, что это было дѣйствительно, потому что никто вѣрить не хотѣлъ этой нелѣпости.

Когда случались за ужиномъ Трутовскій и Якоби, они садились визави, и весь ужинъ превращался тогда въ турниръ остроумія между ними; прочая публика превращалась невольно въ громкій хоръ хохота; стѣны узкой столовой дрожали отъ всеобщаго смѣха публики, надрывавшей себѣ животы, при каждой удачной остротѣ. Громче всѣхъ раздавался голосъ богатыря И. И. Шишкина; какъ зеленый, могучій лѣсъ, онъ заражалъ всѣхъ своимъ здоровымъ весельемъ, хорошимъ апетитомъ и правдивой русской рѣчью. Не мало нарисовалъ онъ перомъ на этихъ вечерахъ своихъ превосходныхъ рисунковъ. Публика, бывало, ахала за его спиной, когда онъ своими могучими лапами ломового и корявыми, мозолистыми отъ работы пальцами начнетъ корежить и затирать свой блестящій рисунокъ, а рисунокъ, точно чудомъ, или волшебствомъ какимъ, отъ такого грубаго обращенія автора выходитъ все изящнѣй, да блестящей...

Исключенія изъ беззаботнаго веселья составлялъ иногда Крамской. Часто сидѣвшихъ около него гостей онъ увлекалъ въ какой нибудь политическій, или моральный споръ, и тогда, мало-по-малу, публика настораживала уши, слѣдила и принимала дѣятельное участіе въ общественныхъ интересахъ. Случалось, кто нибудь изъ гостей, по новости и незнанію среды, сбивался на скабрезные анекдоты; послѣ первыхъ же словъ, подъ одними взглядами, онъ путался и умолкалъ навсегда съ этимъ товаромъ".

Такъ полезно и пріятно проводили время члены Артели. Не довольствуясь однимъ этимъ, они, или вѣрнѣе, стоявшій во главѣ ихъ И. Н. Крамской задумалъ устроить еще клубъ художниковъ.

Портретъ К. А. Трутовскаго.

Главную основу этого клуба должны были составлять художники—они только и были бы дѣйствительными членами. Членами соревнователями были бы любители искусства. Художники устраивали бы здѣсь свои выставки, посылали бы ихъ отсюда въ провинцію, производили бы здѣсь продажу, лотереи, пріемъ заказовъ и другія художественныя операціи. Кромѣ того, они должны были бы оказывать покровительство и молодымъ, начинающимъ художникамъ. Предполагалось въ помѣщеніи клуба устроить свою художественную школу, совсѣмъ на новыхъ, раціональныхъ основаніяхъ: художники-члены должны были поддерживать учениковъ матеріально и морально, доставлять имъ средства доканчивать свое художественное развитіе, направлять его раціонально, смотря по личнымъ способностямъ каждаго, и посылать ихъ за-границу на непродолжительные сроки,—долгое пребываніе за границею считалось вреднымъ; доставлять имъ по-

мѣщенія и необходимые матеріалы. Всѣмъ этимъ должны были вѣдать старшины клуба.

Проэктъ этотъ встрѣченъ былъ сперва съ большимъ сочувствіемъ; но потомъ оказалось, что сочувствіе это было уже слишкомъ велико,—такъ велико, что задавило и самый проэктъ. Многіе до того увлеклись этою мыслію, что стали все расширять и расширять задачи клуба.

—„Зачѣмъ такая замкнутость, узкость, говорили они,—только одни пластическія искусства! Дѣлать, такъ ужъ дѣлать! Нужно соединить здѣсь весь русскій интеллектъ. Мало соединить даже всѣ искусства: музыку, архитектуру, литературу,—пусть сюда же войдетъ и наука: философія, исторія, астрономія, медицина. Чтобы учрежденіе это было не какимъ-то спеціальнымъ, замкнутымъ кружкомъ, а чтобы вся русская интеллектуальная жизнь, какъ въ фокусѣ, сосредоточивалась-бы въ этомъ клубѣ".

Подобныя рѣчи увлекали очень многихъ, а между тѣмъ силъ для осуществленія такихъ обширныхъ замысловъ не было, и дѣло кончилось тѣмъ, что не устроивъ этого „фокуса, сосредоточивающаго всю русскую интеллигенцію", не устроили и возможнаго клуба, который дѣйствительно, можетъ быть, принесъ бы не мало пользы русскому искусству. Вскорѣ и въ самой Артели началось распаденіе и несогласіе. Сначала явились распри между женами артельщиковъ, но это пока кончилось только выходомъ изъ Артели двухъ членовъ.

Но спустя нѣкоторое время, произошло несогласіе, кончившееся болѣе печальнымъ для Артели результатомъ.

При самомъ выходѣ изъ Академіи, всѣ товарищи дали другъ другу торжественное обѣщаніе не пользоваться никакими ея благодѣяніями и не соглашаться ни на какія ея предложенія безъ предварительнаго согласія остальныхъ. Между тѣмъ одинъ изъ членовъ-артельщиковъ тайно отъ товарищей принялъ предложенную ему Академіей командировку за-границу. Находя такой поступокъ нарушающимъ самыя основы существованія Артели, Крамской страшно возмутился этимъ и сперва лично въ общемъ собраніи Артели добился отъ него сознанія въ его проступкѣ. Но такъ какъ остальные члены Артели не поддержали его въ этомъ собраніи, то онъ обратился туда уже съ письмен-

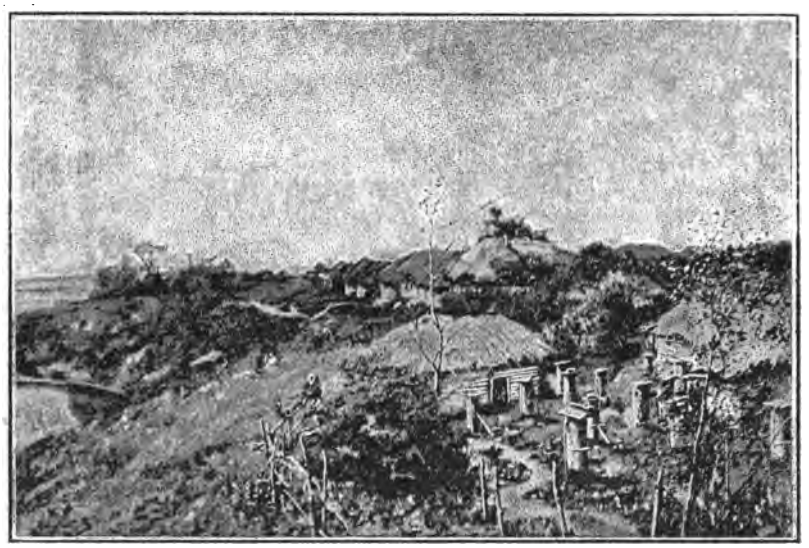
нымъ заявленіемъ. — „Я спрашиваю у Артели, говоритъ онъ, — что она думаетъ объ этомъ? Х. протестовалъ противъ разсмотрѣнія этого вопроса общимъ собраніемъ, полагая, что это его личное дѣло, но я попробую доказать, что онъ ошибается, и что поступокъ его серьезно затрогиваетъ нравственное значеніе Артели (если она желаетъ его имѣть).

...Почти семь лѣтъ тому назадъ, говоритъ онъ далѣе, мы отказались отъ этой поѣздки, имѣя всѣ одинаковые шансы на успѣхъ, и отказались безповоротно; когда-же одинъ оказался не желавшій отказываться, то его поступокъ показался намъ

Н. Н. Дубовской. Притихло.

тогда дурнымъ поступкомъ. Въ какихъ-бы благопріятныхъ формахъ для Х. ни предстало это дѣло, то-есть самъ-ли онъ просилъ, или ему предложили, во всякомъ случаѣ и прежде всего, самъ собою встаетъ въ умѣ вопросъ: въ правѣ-ли я принять представляющуюся возможность? Вѣдь и мои товарищи имѣли ее когда-то, но мы всѣ тогда отказались и рѣшились принять равную долю, такъ какъ академическая система не обезпечивала успѣха достойнѣйшему изъ насъ. Словомъ, въ совѣсти есть сомнѣніе, которое могло быть разсѣяно только товарищами. Поступая по самой простой справедливости, никто изъ насъ не

можетъ рѣшать этого самолично, пока мы не разошлись въ разныя стороны, пока мы формально одно цѣлое. Почему Х. утаилъ объ этомъ—дѣло его совѣсти, но тѣмъ, что онъ утаилъ, самъ рѣшаетъ, что ѣхать слѣдуетъ ему, онъ наноситъ товарищамъ оскорбленіе, самое глубокое и незаслуженное, и если вы хотите быть послѣдовательными, то согласитесь, что все, что̀ я говорю, можетъ сказать и каждый изъ насъ, такъ какъ мы всѣ до сихъ поръ сохраняемъ право на поѣздку въ полной неприкосновенности, или иначе мы всѣ одинаково должны быть лишены этого права. Въ противномъ случаѣ, мы принесены въ жертву



А. А. Киселевъ. Пчельникъ.

одному, и тогда выходъ нашъ изъ Академіи становится предметомъ сожалѣній. Оскорбленіе, прибавляетъ Крамской, остается въ той-же силѣ, если-бы Х. и не поѣхалъ за-границу, потому что фактъ его просьбы и есть то̀ оскорбленіе, о которомъ я такъ долго распространяюсь".

Переходя далѣе отъ подробнаго разсмотрѣнія этого вопроса къ общему взгляду на настоящее положеніе Артели, Крамской пишетъ: „Въ прошлый понедѣльникъ Х. сказалъ при всѣхъ, что „два года тому назадъ онъ бы, пожалуй, и поступилъ такъ, какъ, я думаю, ему слѣдовало-бы поступить теперь". Итакъ

Артель уже два года есть нѣчто такое, съ чѣмъ и церемониться уже перестали окончательно, а она и не замѣчаетъ этого! Чувствуетъ-ли Артель въ этомъ наивномъ признаніи, до какой степени положеніе ея шатко, гнило, и какъ легко, въ самомъ дѣлѣ, сдѣлать съ нею все, что только пожелается? Если я такъ горячо вступился теперь, то потому только, что я желалъ-бы, чтобы мы хотя на столько сохранили нравственнаго чутья, чтобы когда кто либо захочетъ приготовить Артели сюрпризъ, то, по возможности, сдѣлалъ бы его безъ непріятностей другимъ. Если Артель устранитъ отъ себя выраженіе своего мнѣнія въ данномъ случаѣ, то каждый изъ насъ ежеминутно будетъ думать: „А чортъ его знаетъ, что мой сочленъ и сотоварищъ думаетъ, не лучше-ли мнѣ предупредить его?“ И вотъ, съ принципомъ нашего невмѣшательства, намъ предстоитъ перспектива въ ближайшемъ будущемъ представлять изъ себя горсть людей, отчаянно другъ друга надувающихъ, другъ съ другомъ лицемѣрящихъ и позорно толкущихся неизвѣстно для чего, на одномъ и томъ же мѣстѣ. Не сердитесь, пожалуйста, мы не далеки отъ этого: то, что уже случилось, даетъ постороннимъ лицамъ право думать о насъ такъ, какъ я сказалъ сейчасъ. Я думаю, вы не станете мнѣ возражать, если я скажу, что невозможно сохранять спокойствіе и оставаться членомъ какого нибудь общества въ томъ случаѣ, когда личныя убѣжденія и правила становятся въ противорѣчіе съ правилами этого общества. До тѣхъ поръ, пока не уничтожены наши старыя преданія, не пересмотрѣны основанія, на которыхъ мы держимся, я считаю себя правымъ до послѣдняго слова. Мое настоящее мнѣніе, быть можетъ, таково, что я рискую остаться съ нимъ одинъ—ну, пусть Артель мнѣ это и объяснитъ“.

Въ отвѣтъ на это подробное заявленіе, изъ котораго я позволилъ себѣ сдѣлать выписки, такъ какъ онѣ, какъ нельзя лучше характеризуютъ положеніе Артели въ это время, собраніе сдѣлало постановленіе, которое еще болѣе возмутило Крамского. Съ одной стороны оно заявляло, что скрытность Х. „заслуживаетъ полнаго неуваженія“, а съ другой—постановила не дѣлать ему никакихъ запросовъ, „такъ какъ онъ не отступилъ отъ устава ни въ чемъ“.

Тогда Крамской послалъ еще болѣе настоятельное письмо въ собраніе, требуя болѣе ясныхъ и точныхъ отвѣтовъ на свои запросы. Но такъ какъ и на этотъ разъ общее собраніе уклонилось отвѣчать на нихъ, то 24 ноября 1870 г. онъ подалъ заявленіе о выходѣ изъ Артели.

Потерявъ, въ лицѣ Крамского, настоящаго своего вождя, который именно и умѣлъ ихъ соединять и одушевлять, Артель въ самомъ непродолжительномъ времени и сама совсѣмъ распалась.

Л. О. Пастернакъ. Старые соловьи.

Л. О. Пастернакъ. Въ четыре руки.

IV.

Артель пала, но тотъ подъемъ художественнаго духа, который она вызвала во время своего существованія, пережилъ ее, и едва она распалась, какъ на ея мѣсто возникла новая корпорація художниковъ, составившаяся частью изъ прежнихъ членовъ Артели, частью изъ новыхъ лицъ, проникнутыхъ тѣмъ же духомъ. Еще въ концѣ 1868 года вернулся изъ-за границы молодой художникъ Г. Г. Мясоѣдовъ и первый подалъ мысль въ

Артели объ устройствѣ передвижныхъ выставокъ. Артель отнеслась къ этому съ большимъ сочувствіемъ, но тѣмъ не менѣе самое осуществленіе этого проэкта затянулось. Тогда, переѣхавши въ эту зиму въ Москву, тотъ же Г. Г. Мясоѣдовъ сталъ развивать свой планъ среди московскихъ художниковъ и тамъ имѣлъ большій успѣхъ. Его мысль горячо приняли В. Г. Перовъ, В. Е. Маковскій, И. М. Прянишниковъ и А. К. Саврасовъ. Соединившись всѣ вмѣстѣ, они опять предложили Артели примкнуть къ нимъ. Предложеніе это было прочитано на одномъ изъ четверговыхъ собраній Артели, гдѣ было много

Л. Н. Скадовскій. На вскрытіи.

и постороннихъ посѣтителей. Всѣ приняли это съ большимъ жаромъ, и дѣло тотчасъ же получило надлежащій ходъ. Всѣ воодушевились, всѣ принялись за работу. Въ Петербургѣ самымъ энергичнымъ, самымъ вліятельнымъ борцомъ за новую мысль сдѣлался опять-таки Крамской. Въ Москвѣ же во главѣ кружка въ то время сталъ Перовъ. „Я живо помню это время, благодатный моментъ въ исторіи нашего художества, вспоминаетъ въ своей статьѣ „Двадцать пять лѣтъ русскаго искусства“ В. В. Стасовъ. Быть можетъ, продолжаетъ онъ, Крамской еще болѣе всѣхъ былъ наполненъ энтузіазмомъ къ новой формѣ художественной жизни и дѣятельности въ Россіи, онъ призывалъ товарищей „разстаться съ душной, курной избой, и построить

новый домъ, свѣтлый и просторный". Всѣ росли, всѣмъ становилось уже тѣсно. Около того же времени возвратился изъ Италіи Н. Н. Гэ и заговорилъ о „Товариществѣ", какъ о дѣлѣ ему уже извѣстномъ".

Немедленно началось обсужденіе устава, а черезъ годъ, 2 ноября 1870 г., уставъ, подписанный Перовымъ, Мясоѣдовымъ, Каменевымъ, Саврасовымъ, Прянишниковымъ, Крамскимъ, баронами М. К. и М. П. Клодтами, Шишкинымъ, К. Е. и В. Е. Маковскими, Якоби, Корзухинымъ и Лемохомъ, былъ утвержденъ правительствомъ, и тогда „заботы наши, говоритъ въ своемъ отчетѣ за пятнадцать лѣтъ существованія выставокъ Г. Г. Мясоѣдовъ, приняли совершенно опредѣленный характеръ. Нужны были картины, нужны были деньги. Первыхъ было мало, вторыхъ не было совсѣмъ у Товарищества, родившагося безъ полушки. Каждому участнику пришлось ссудить изъ своего кармана, кто чѣмъ могъ, на его первоначальные расходы. Дѣло было всѣмъ симпатично, ему вѣрили, и оно не обмануло: на первую же выставку, открытую въ 1871 году въ залахъ Императорской Академіи художествъ, Петербургъ принесъ 2303 р., чѣмъ тотчасъ же обезпечилъ возможность нашего движенія въ провинцію".

Но въ жалобѣ на недостатокъ картинъ можно видѣть скорѣе скромность, или развѣ понимать это въ сравненіи съ количествомъ ихъ на послѣдующихъ выставкахъ. Въ самомъ же дѣлѣ здѣсь было выставлено 46 произведеній десяти членовъ Товарищества и пяти экспонентовъ. По содержанію же, выставка была прямо блестящая. Н. Н. Ге выставилъ свою знаменитую картину „Петръ I допрашиваетъ цесаревича Алексѣя Петровича", В. Г. Перовъ—„Привалъ охотниковъ" и „Рыболова" и три портрета, И. Н. Крамской — портреты М. М. Антокольскаго, Ѳ. А. Васильева и барона М. К. Клодта и „Сцену изъ Майской ночи, Гоголя", К. Ѳ. Гунъ — „Голову гугенота", И. М. Прянишниковъ—„Погорѣлые" и „Порожняки", Г. Г. Мясоѣдовъ—„Сцену въ корчмѣ на Литовской границѣ", А. К. Саврасовъ—„Грачи прилетѣли", кромѣ того, были пейзажи И. И. Шишкина, М. К. Клодта, А. П. Боголюбова и скульптурная группа Ѳ. Ѳ. Каменскаго „По грибы"; словомъ, повторяю, выставка была на славу.

Какъ я уже указывалъ, публика отнеслась съ полнымъ сочувствіемъ къ этому предпріятію. Это подтверждаетъ и то обстоятельство, что Товарищество не только не распалось до сихъ поръ, но, напротивъ, съ каждымъ годомъ все болѣе и болѣе процвѣтаетъ, и примѣру ихъ нашлись послѣдователи.

Въ печати, хотя и были зоилы, которые не переставали кричать объ упадкѣ искусства, но большая часть прессы, а особенно провинціальная, отнеслась сочувственно. Не останавливаясь на другихъ рецензентахъ, укажу только на М. М. Салтыкова-Щедрина, который привѣтствовалъ первую ихъ выставку.

„Нынѣшній годъ, говоритъ онъ, ознаменовался очень замѣчательнымъ для русскаго искусства явленіемъ: нѣкоторые московскіе и петербургскіе художники образовали Товарищество, съ цѣлью устройства во всѣхъ городахъ Россіи передвижныхъ художественныхъ выставокъ. Стало-быть, отнынѣ произведенія русскаго искусства, доселѣ замкнутыя въ одномъ Петербургѣ, въ стѣнахъ Академіи художествъ, или погребенныя въ галлереяхъ и музеяхъ частныхъ лицъ, сдѣлаются доступными для всѣхъ обывателей Россійской Имперіи вообще. Искусство перестаетъ быть секретомъ, перестаетъ отличать званыхъ отъ незваныхъ, всѣхъ призываетъ и за всѣми признаетъ право судить о совершенныхъ имъ подвигахъ.

Съ какой бы точки зрѣнія мы ни взглянули на это предпріятіе, польза его несомнѣнна. Полагая начало эстетическому воспитанію обывателей, художники достигнутъ хорошихъ результатовъ не только для аборигеновъ Чухломскаго, Наровчатскаго, Тетюшскаго и другихъ уѣздовъ, но и для самихъ себя. Сердца обывателей смягчатся,—это первый и самый главный результатъ; но въ то же время и художники получатъ возможность провѣрить свои академическіе идеалы съ идеалами чебоксарскими, хотмыжскими, пошехонскими и т. д. и изъ этой провѣрки, безъ сомнѣнія, извлекутъ для себя небезполезныя указанія“.

Но гораздо болѣе, чѣмъ всѣ сочувственные отзывы печати, оказала поддержку новому направленію зародившаяся и развившаяся какъ разъ около этого времени страсть къ собиранію произведеній русской живописи у П. М. Третьякова, составившаго теперь удивительную галлерею, какой не имѣли у насъ

и государственныя учрежденія и которую притомъ онъ пожертвовалъ городу Москвѣ—явленіе до сихъ поръ небывалое не только въ лѣтописяхъ русскаго, но даже и иностраннаго искусства.

Еще въ прошломъ вѣкѣ многіе изъ русскихъ вельможъ собирали у себя превосходныя коллекціи картинъ и устраивали галлереи, нерѣдко не уступающія извѣстнымъ иностраннымъ собраніямъ. Тутъ были великіе мастера итальянской, голландской, фламандской и другихъ иностранныхъ школъ, но только иногда, и то совершенно случайно, попадали туда двѣ—три русскихъ картины, конечно, если не считать фамильныхъ портретовъ, на которые владѣльцы ихъ смотрѣли не какъ на художественныя произведенія, а только какъ на изображенія своихъ предковъ.

Первая же попытка собрать произведенія русской школы относится, если не ошибаюсь, только къ началу нынѣшняго столѣтія, и мысль эта явилась извѣстному впослѣдствіи издателю „Отечественныхъ Записокъ" П. П. Свиньину.

Это былъ человѣкъ, при хорошемъ научномъ образованіи, прошедшій и основательную художественную школу. Кончивъ курсъ въ Университетскомъ пансіонѣ и служа въ Коллегіи Иностранныхъ Дѣлъ, онъ, тѣмъ не менѣе, настолько серьезно занимался живописью, что получилъ отъ Академіи Художествъ званія академика и почетнаго вольнаго общника.

„Изслѣдуя съ безпристрастіемъ степень успѣховъ нашихъ въ художествахъ, говоритъ онъ въ предисловіи къ описанію своего музея, я нашелъ основательныя причины думать, что есть возможность составить русскую школу, если употребить стараніе пріобрѣтать тѣ произведенія русскихъ художниковъ, кои совершены ими были въ первыхъ порывахъ огня и честолюбія,—въ порывахъ скоро погашенныхъ равнодушіемъ ихъ соотечественниковъ, скоро убитыхъ пристрастіемъ нашимъ къ иноземному. Предпріятіе весьма трудное, требующее не только денегъ, но необыкновенныхъ способовъ, глубокаго изученія, однако удобоисполнительное, ибо, несмотря на малое время, какъ я началъ собирать мою отечественную галлерею, несмотря на невозможность мою, употреблять для сего большой капиталъ, я уже имѣю такія произведенія въ живописи и скульптурѣ, что не стыдно поставить ихъ между произведеніями лучшихъ масте-

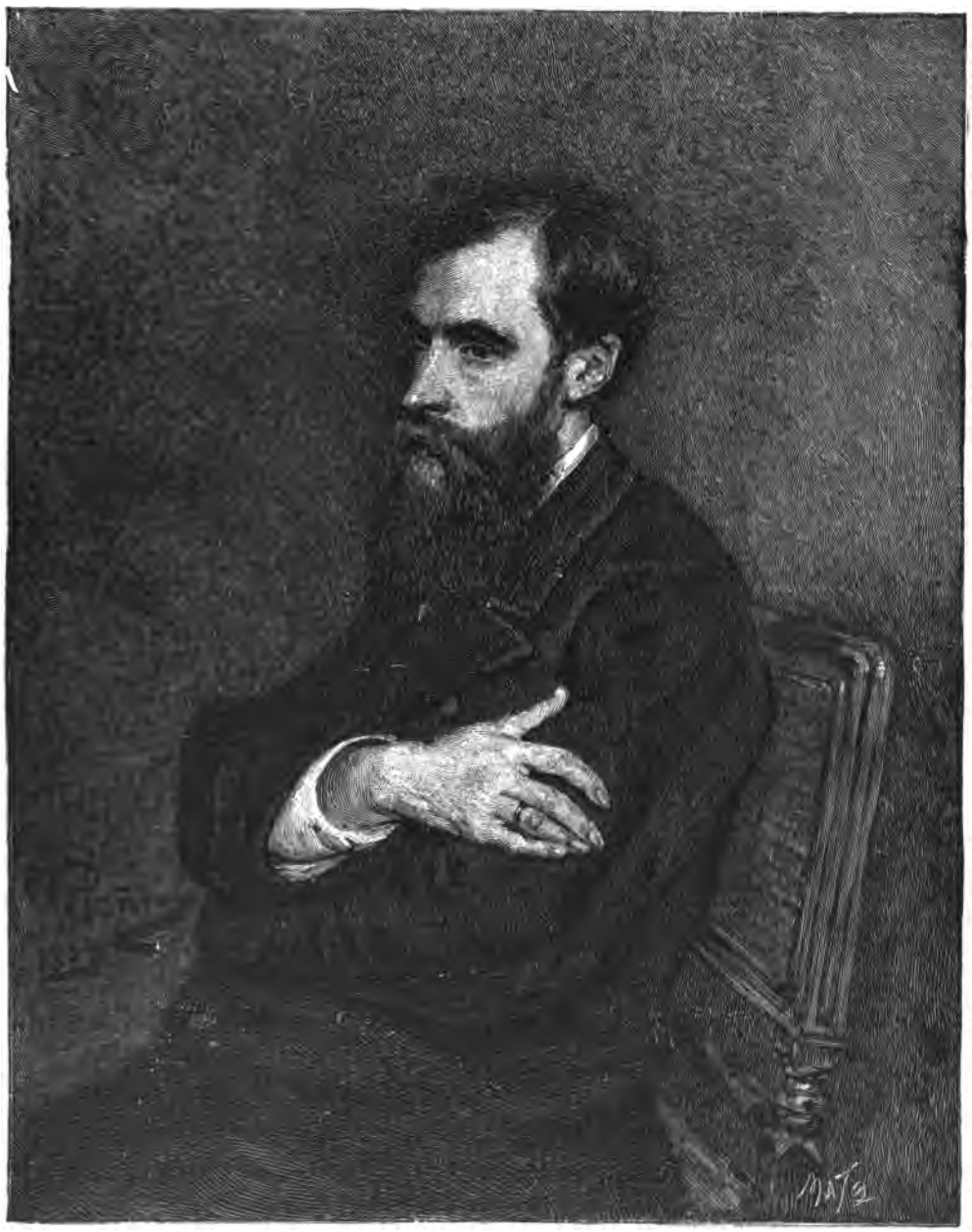
ровъ всѣхъ извѣстныхъ школъ, что они не затмились бы въ первѣйшихъ галлереяхъ".

Музей его заключалъ не одни только картины и произведенія скульптуры,—туда входили и „миньятюрные портреты царственныхъ и знаменитыхъ особъ", старинное серебро, историческія медали, даже кабинетъ минераловъ и библіотека. Картинная галлерея, уже въ 1829 году, заключала въ себѣ болѣе восьмидесяти произведеній, среди которыхъ встрѣчаются такія имена, какъ Левицкій, Лосенко, Акимовъ, Угрюмовъ, Щедринъ, Алексѣевъ, Матвѣевъ, Шебуевъ, Егоровъ, Воробьевъ, Орловскій, Кипренскій, Варнекъ, Венеціановъ, К. Брюлловъ и другія.

Вторымъ собирателемъ картинъ русской живописи является Ѳ. И. Прянишниковъ, бывшій директоръ Почтоваго Департамента. Начавъ покупать работы русскихъ художниковъ болѣе съ благотворительною цѣлью, чтобы помогать молодымъ талантамъ, онъ вскорѣ увлекся этимъ дѣломъ и, мало-по-малу, перешелъ къ задачѣ своего предшественника. Мѣняя, со временемъ, слабѣйшія произведенія на болѣе совершенныя, ему удалось составить галлерею, и по количеству и по качеству картинъ много превосходящую собраніе Свиньина. Нѣкоторые изъ нашихъ художниковъ и до сихъ поръ не представлены ни въ одной галлереѣ лучше, чѣмъ у Прянишникова. Не мало тамъ такихъ произведеній, которымъ и теперь позавидуетъ всякій коллекціонеръ русскихъ картинъ, какъ, напримѣръ, Левицкаго портретъ Сезамова, Боровиковскаго портреты митрополита Михаила и Лабзина, Шебуева „Св. Василій Великій", Венеціанова „Причащеніе умирающей", Варнека „Мальчикъ съ собачкой", Кипренскаго „Читатели газетъ" и „Тибуртинская сивилла", М. М. Воробьева „Бѣлая ночь" и „Осенняя ночь въ Петербургѣ", Тропинина „Кружевница" и „Пряха", Щедрина „Замокъ св. Ангела въ Римѣ", К. Брюллова портретъ самого художника, портреты А. Н. Голицына, Крылова и Ѳедотова „Сватовство маіора" и „Новый кавалеръ".

По смерти владѣльца, галлерея была открыта для публики,—думали ее продать. Въ это время П. М. Третьяковъ уже собиралъ, пока безъ особенной цѣли, тѣ произведенія искус-

ства, которыя почему-либо привлекали его вниманіе, но преимущественно иностранныя. Внимательный осмотръ этой галлереи сдѣлалъ переворотъ въ направленіи молодого коллекціонера, и онъ рѣшилъ послѣдовать достойному примѣру своего предшественника.



Портретъ П. М. Третьякова.

Съ тѣхъ поръ, не щадя ни трудовъ, ни расходовъ, онъ неутомимо продолжаетъ свою дѣятельность до настоящаго времени, внимательно слѣдя за каждой вновь выходящей, сколько-нибудь заслуживающей вниманія русской картиной, стараясь, по мѣрѣ возможности, пополнить и старую школу, и достигаетъ въ этомъ почти невѣроятныхъ результатовъ.

И вотъ этотъ-то такъ беззавѣтно отдавшійся своему великому дѣлу собиратель русской школы живописи, болѣе всего, повторяю, поддержалъ новое направленіе. Своей чисто русской душой онъ одинъ изъ первыхъ полюбилъ это направленіе и покупалъ всѣ сколько-нибудь выдающіяся картины, въ то время, какъ кромѣ него никто, или почти никто не интересовался ими настолько, чтобы пріобрѣтать ихъ. И можно безъ преувеличеній сказать, что не будь П. М. Третьякова почти всѣ картины должны были бы оставаться въ мастерскихъ у художниковъ, а при такихъ условіяхъ никакой талантъ, никакія похвалы газетныхъ рецензетовъ не могли бы ничего сдѣлать. Да и въ публику не такъ скоро могло бы проникнуть пониманіе и вкусъ къ этимъ картинамъ, если бы она могла видать ихъ только на выставкахъ.

Да не оскорбится скромность почтеннѣйшаго гражданина земли Русской, что говоря о развитіи новой школы, я не могъ обойти молчаніемъ одного изъ самыхъ крупныхъ событій, имѣвшихъ на него самое благотворное вліяніе.

И. С. Остроуховъ. Поздняя осень.

А. А. Киселевъ. Дорожка.

V.

Теперь, ознакомившись съ общимъ ходомъ развитія интересующаго насъ направленія въ русскомъ искусствѣ, остановимся нѣсколько на самыхъ выдающихся представителяхъ его. Такъ какъ слово „Передвижники" я употребилъ не въ тѣсномъ значеніи членовъ Товарищества Передвижныхъ выставокъ, а желая вообще охарактеризовать этимъ именемъ все направленіе, котораго постоянно держалось Товарищество, то и теперь я буду говорить вообще о выдающихся художникахъ этого направленія, не взирая на то, были ли они когда членами Товарищества, или же не только никогда не бывали въ числѣ ихъ, но даже и на Передвижныя выставки не помѣстили ни одной своей картины.

Начнемъ съ В. Г. Перова.

„Перовъ явился въ 1858 г., совершенно справедливо замѣчаетъ В. В. Стасовъ, прямымъ наслѣдникомъ и продолжателемъ Ѳедотова, когда выставилъ свою картину „Пріѣздъ станового на слѣдствіе". Десять лѣтъ отдѣляли эту картину отъ „Свѣжаго кавалера" и „Сватовства маіора", но молодой художникъ под-

нималъ выпавшую изъ рукъ Ѳедотова кисть на томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ онъ ее уронилъ".

Только Ѳедотовъ творилъ подъ непосредственнымъ впечатлѣніемъ самой жизни,—жизнь давала ему и темы, жизнь же

Портретъ В. Г. Перова.

только давала и матеріалы къ разработкѣ этихъ темъ. Всякое же стороннее вліяніе такъ было чуждо Ѳедотову, что даже такой однородный съ нимъ литературный талантъ, какъ Гоголь, не только не имѣлъ на него никакого вліянія, но даже не нравился ему. Перовъ же, напротивъ, стараясь всячески пополнить

пробѣлы въ своемъ образованіи и въ развитіи вкуса чтеніемъ изящной литературы, вполнѣ поддался вліянію этой послѣдней и отражалъ въ своихъ произведеніяхъ тѣ литературные типы, а порою и сцены, которые увлекали его въ данную минуту.

Незадолго до появленія упомянутой картины „Пріѣздъ станового на слѣдствіе“ вышли „Губернскіе очерки“ Щедрина, и

В. Г. Перовъ. Этюдъ головы мальчика.

развѣ, смотря на эту картину, передъ нами не воскресаютъ типы, такъ ярко обрисованные перомъ нашего знаменитаго сатирика?!

„Пріѣздъ станового на слѣдствіе“, говоритъ В. В. Стасовъ, тотчасъ обратилъ на себя всеобщее вниманіе. Было, конечно, еще нѣчто слабое, половинчатое въ картинѣ двадцатичетырехлѣтняго Перова. Парень, приведенный въ избу къ становому на судъ,

еще немного отзывался общимъ мѣстомъ и сентиментальностью. Но все кругомъ него дышало правдой и характерностью. Хорошъ ужъ былъ въ картинѣ и волостной староста, робкій, но хитрый пьянчужка, хорошъ былъ писарь, сидящій у стола, съ зубной болью, подобострастный передъ становымъ, молодой, но уже пройдоха, по глазамъ,—но выше всѣхъ являлся самъ становой, старый выжига изъ военныхъ, грубый и бездушный, взросшій среди водки и побоевъ, безжалостный давитель и взяточникъ, смотрящій на крестьянъ, какъ на скотъ. Его поза, начальническій видъ и жесты, его толстыя брови веревками, его неуклюжая медвѣжья фигура—какой это былъ глубокій и ужасный по правдѣ типъ изъ современной русской исторіи!"

В. Г. Перовъ. Этюдъ женщины.

Даже Рамазановъ, относившійся къ новому направленію далеко неблагосклонно, и тотъ писалъ въ „Московскихъ Вѣдомостяхъ":

„Въ этомъ произведеніи юнаго художника видно, кромѣ природнаго дарованія къ изображенію сценъ народнаго быта, еще и замѣчательное художественное исполненіе: задуманный сюжетъ сочиненъ, обставленъ и исполненъ весьма удовлетворительно; что касается до характеровъ, то въ каждой фигурѣ видимъ мы столько выраженія, что при большей опытности художникъ обѣщаетъ быть на ряду съ лучшими жанристами. Разсмотрите эту картину внимательнѣе..."

Тѣ же щедринскіе типы являются передъ нами и во второй картинѣ Перова „Первый чинъ". Стоитъ только взглянуть на физіономію самого главнаго героя этой сцены, — развѣ это не тотъ же Порфирій Петровичъ?!

„Папа Порфирія Петровича былъ сельскій пономарь; maman—пономарица, вспоминается, глядя на него. Несомнѣнно, что герою нашему предстояла самая скромная будущность, еслибъ не одно обстоятельство“.

„Невысокъ онъ ростомъ, а между тѣмъ всякое тѣлодвиженіе брыжжетъ нестерпимымъ величіемъ“.

„Очень великолѣпенъ Порфирій Петровичъ въ мундирѣ, въ тѣ дни, когда у губернатора бываетъ пріемъ, и послѣ того въ соборѣ. Тутъ самый ростъ его какъ-то не останавливаетъ ничьего вниманія, и всякій благонамѣренный человѣкъ необходимо долженъ думать, что такой, именно такой ростъ слѣдуетъ имѣть для того, чтобъ быть величественнымъ“.

В. Г. Перовъ. Этюдъ головы Пугачева.

Такъ и кажется, что рано или поздно и этотъ сынъ дьячка явится къ какому нибудь своему благодѣтелю, Демьяну Ивановичу, покровительству котораго онъ обязанъ всѣмъ своимъ положеніемъ, и скажетъ:— „Да не будетъ ли вашей милости мнѣ тысячки двѣ-съ, не въ одолженіе, а такъ, дарственно, за труды-съ.

— А за какія бы это провинности, не позволите ли полюбопытствовать?—спроситъ озадаченный Демьянъ Ивановичъ.

— Разные документы у насъ въ рукахъ имѣются...

— Документы! какіе документы! — что̀ ты тамъ городишь, разбойникъ этакой, кляузу, чай, какую нибудь соорудилъ!

— Разные есть документы-съ, все вашей руки-съ. Довѣріемъ вы меня, Демьянъ Ивановичъ, облекали—извѣстно, не драть

же мнѣ вашихъ записокъ-съ, не деликатно-съ: вы мнѣ начальники! Изволите помнить, въ ту пору купецъ работника невзначай зашибъ, вы мнѣ еще записочку писали, чтобъ съ купца-то донять по обѣщанію... Вѣрьте Богу, Демьянъ Ивановичъ, а такихъ документовъ дешевле двухъ тысячъ никто не отдастъ. Задаромъ-съ, совсѣмъ задаромъ, можно сказать, изъ уваженія къ вамъ, что какъ вы мои начальники были, ласкали меня,—ну и у насъ также не безчувственность, а тоже чувство въ сердцѣ обитаетъ-съ".

Когда же благодѣтель его, пораженный такимъ оборотомъ дѣла, въ ужасѣ воскликнетъ:

— „Сподобилъ меня Богъ, этакую змѣю выкормить за грѣхи мои!

— Оно конечно-съ, Демьянъ Ивановичъ, отвѣтитъ Порфирій Петровичъ:—оно конечно, змѣя-съ, да вы извольте милостиво разсудить—вѣдь и грѣхи-то ваши не малые".

В. Г. Перовъ. Этюдъ головы Пугачева.

Слѣдующими картинами: „Сельскій крестный ходъ", „Проповѣдь въ селѣ", „Чаепитіе въ Мытищахъ" и „Монастырская трапеза", Перовъ затронулъ другой міръ,—міръ духовенства и притомъ затронулъ съ такой стороны, съ какой въ живописи до него никто еще не затрогивалъ.

Но наконецъ Перовъ получаетъ первую золотую медаль, дающую право на поѣздку на казенный счетъ за-границу, и дѣйствительно уѣхалъ туда. Но тутъ происходитъ нѣчто уже никогда до тѣхъ поръ небывалое. Пробывъ тамъ два года, Перовъ вдругъ пишетъ конференцъ-секретарю Академіи такое письмо: „Осмѣливаюсь просить Совѣтъ о позволеніи мнѣ возвратиться въ Россію. Причины, побуждающія меня просить объ этомъ, я постараюсь здѣсь представить: живя за границей почти два года,

и несмотря на все мое желаніе, я не могъ исполнить ни одной картины, которая была бы удовлетворительна, — незнаніе характера и нравственной жизни народа дѣлаетъ невозможнымъ довести до конца ни одной изъ моихъ работъ; я увѣдомлялъ Совѣтъ Академіи о начатыхъ мной работахъ, которыми я занимаюсь въ настоящее время, и буду имѣть честь ихъ представить въ Академію въ октябрѣ мѣсяцѣ этого года,

В. Г. Перовъ. За круглымъ столомъ.

но не какъ конченныя картины, а какъ труды для разработки технической стороны искусства; посвятить же себя на изученіе страны чужой нѣсколько лѣтъ я нахожу менѣе полезнымъ, чѣмъ по возможности изучить и разработать безчисленное богатство сюжетовъ, какъ городской, такъ и сельской жизни нашего отечества. Имѣю въ виду нѣсколько сюжетовъ изъ русской жизни, которые я бы исполнилъ съ любовію и сочувствіемъ и, надѣюсь,

болѣе успѣшно, чѣмъ изъ жизни народа, мнѣ мало знакомаго; при этомъ желаніе сдѣлать что-нибудь положительное и тѣмъ оправдать милостивое вниманіе ко мнѣ Совѣта—даетъ мнѣ смѣлость надѣяться на снисхожденіе къ моей покорнѣйшей просьбѣ".

Письмо это необыкновенно характерно для художественной и нравственной личности не только Перова, но и всей вообще новой школы — это ихъ profession de foi, общій смыслъ которой выражалъ, что художнику прежде всего необходимо быть правдивымъ, а гдѣ же лучше и вѣрнѣе достигнуть этого, какъ не дома, на родинѣ, гдѣ „все знакомо и мило его сердцу".

В. Г. Перовъ. Пріѣзжій.

Дѣйствительно, на родинѣ Перовъ въ 1865 г. создалъ превосходную картину „Деревенскія похороны", навѣянную стихотвореніемъ Некрасова:

„Саврасушка трогай,
Натягивай крѣпче гужи,
Служилъ ты хозяину много
Въ послѣдній разокъ послужи!

—

Чу! два похоронныхъ удара!
Попы ожидаютъ—иди!
Убитая, скорбная пара
Шли мать и отецъ впереди.

—

Ребята съ покойникомъ оба
Сидѣли, не смѣя рыдать,
И правя савраской, у гроба
Съ возжами ихъ бѣдная мать

—

Шагала.... Глаза ея впали
И былъ не бѣлѣй ея щекъ
Надѣтый на ней въ знакъ печали
Изъ бѣлой холстины платокъ.

—

За Дарьей—сосѣдей, сосѣдокъ
Плелась негустая толпа,
Толкуя, что Прокловыхъ дѣтокъ
Теперь незавидна судьба,

—

Что Дарьѣ работы прибудетъ,
Что ждутъ ее черные дни,
„Жалѣть ее некому будетъ",
Согласно рѣшили они".

У Перова эти похороны вышли еще безотраднѣе, еще печальнѣе, чѣмъ у Некрасова. У него никого нѣтъ за гробомъ. Только лошаденка, понуря голову, плетется по сугробамъ, таща черезъ силу дровни съ покойникомъ. Спереди, на гробѣ сидитъ, еще болѣе понуря голову, вдова, а по бокамъ гроба прижались двое ребятишекъ. И только собаченка бѣжитъ около дровней. Все это выхвачено цѣликомъ изъ дѣйствительной, повседневной жизни. Всякій изъ насъ видалъ такія сцены, и потому еще больнѣе сжимается сердце при взглядѣ на эту картину.

В. Г. Перовъ. Этюдъ дѣвицы, бросающейся въ воду.

Въ это время Перовъ вообще сталъ чаще останавливаться на подобныхъ унылыхъ темахъ, выхваченныхъ изъ вседневной жизни, какъ переполнена была ими и литература того времени, изъ которой, какъ я уже указывалъ, черпалъ нашъ художникъ свои темы.

Передъ нами проходятъ одна за другой его всѣмъ извѣстныя картины: „Очередная у бассейна", гдѣ непроглядная нищета и убожество господствуютъ среди собравшихся у фонтана въ ожиданіи своей очереди бѣдняковъ; „Тройка" изъ оборванныхъ, голодныхъ ребятишекъ-мастеровыхъ, измученныхъ, истомленныхъ и надрывающихся, таща на салазкахъ по гололедицѣ огромный чанъ съ водою; „Утопленница", гдѣ у тѣла бѣдной, утонувшей женщины съ возмутительно-апатичнымъ равнодушіемъ сидитъ грубый городовой, съ калмыцкимъ лицомъ, изрытымъ оспой, и флегматично покуриваетъ трубочку.

Затѣмъ являются картины „Странникъ“ и „Ѳомушка-Сычъ“— необыкновенно характерные русскіе народные типы; въ нихъ Перовъ показалъ себя такимъ великимъ художникомъ, поэтомъ и тонкимъ психологомъ, что эти маленькіе этюды стоятъ многихъ большихъ картинъ. Въ „Учителѣ рисованья“ представленъ не выбившійся на широкое поприще художникъ, принужденный до старости лѣтъ промышлять уроками и грустно, но терпѣливо дожидаться своихъ богатыхъ учениковъ. Затѣмъ всѣмъ памятны, конечно, его „Птицеловъ“, „Рыболовъ“, „Охотники на привалѣ“, „Ботаникъ“ и „Голубятникъ“. Все это лучшія вещи Перова. „Во всѣхъ этихъ задачахъ, какъ совершенно вѣрно замѣчаетъ В. В. Стасовъ, нѣтъ ничего ни великаго, ни значительнаго, ничего драматическаго, ни захватывающаго воображеніе. Но тутъ предстала цѣлая галлерея русскихъ людей, мирно живущихъ по разнымъ угламъ Россіи, ничего не знающихъ, ни о чемъ не заботящихся, хоть трава не рости, и только всею душою ушедшихъ въ любезное и ничтожнѣйшее занятіе: кому дороже всего на свѣтѣ птицу на дудочку поймать, кому рыбу изъ воды вытащить, кому зайца догнать, кому увидать—какъ деревцо или цвѣточекъ выростетъ, кому услѣдить за кувырканьями турмановъ въ воздухѣ. Какое еще разъ „темное царство“ на разныхъ ступеняхъ русской общественной лѣстницы, какая коллекція людей мертвыхъ и бездушныхъ ко всему, въ теченіе десятковъ лѣтъ жизни и зрячихъ только на какіе-то пустяки и глупости! Смотрите: тутъ въ коллекціи есть и дворовые люди, посѣдѣвшіе въ холопскомъ хомутѣ, и помѣщики, закаленные въ праздности, и крестьяне, совращенные отъ своего дѣла, и барчата, и дворяне, и мѣщане, и мальчишки, и старики. Они лежатъ по цѣлымъ часамъ на брюхѣ, на землѣ, подкарауливая; они стоятъ тоже по цѣлымъ часамъ уперши руки въ колѣни и наклонившись надъ водой; они сидятъ на травкѣ, въ отхожемъ полѣ среди собакъ и ружей; они качаются верхомъ на трубѣ поверхъ кровли, у нихъ у всѣхъ глаза жадно устремлены, у нихъ души переполнены, они молчатъ въ священномъ ожиданіи великой минуты, а если говорятъ, то чтобъ нагло хвастаться и врать про чудные подвиги, свои собственные и своихъ собакъ, удочекъ и жердей— какой все это міръ, еще не жившій и уже давно сгнившій! На

первый взглядъ, тутъ все только юморъ, добродушный, милый, наивный, незлобивый, ни о чемъ особенно не задумывающійся юморъ, простыя картины русскихъ нравовъ; да, но только отъ этого „наивнаго“ юмора и отъ этихъ простыхъ „картинъ“ мурашки по тѣлу бѣгаютъ. Гоголь съ Островскимъ, должно быть, тоже наивные юмористы и изобразители простыхъ сценъ были. Нѣтъ, кто не слѣпъ и не глухъ, почувствуетъ въ этихъ картинахъ ѣдкое жало“.

В. Г. Перовъ. Отъ заутрени.

„Черпая свои сюжеты исключительно изъ національной жизни, говоритъ про Перова одинъ изъ его біографовъ, К. Л. Дитерихсъ, онъ въ то же время былъ наиболѣе доступенъ общечеловѣческимъ принципамъ. Это былъ художникъ-христіанинъ въ своихъ произведеніяхъ и потому, какъ воспитатель, имѣлъ громадное вліяніе на послѣдующее развитіе русскаго искусства. Онъ заглянулъ во всѣ уголки русской жизни... Склонность къ „обиженнымъ и оскорбленнымъ“ была характерной чертой его высокаго дарованія“.

Владиміръ Егоровичъ Маковскій одинъ изъ лучшихъ и талантливѣйшихъ русскихъ художниковъ. Мы можемъ справедливо назвать его настоящимъ представителемъ современной русской бытовой живописи. По справедливому выраженію одного изъ его критиковъ, С. Васильева, въ картинахъ его „нѣтъ ни предвзятой мысли, ни каррикатуры, ни подмигиваній, ни обличеній, ни тенденціи. Художникъ изображаетъ дѣйствительную жизнь безъ прикрасъ, но и безъ искусственныхъ затемнѣній. Ему одинаково чужды фальшивая сентиментальность и фальшивый трагизмъ". При этомъ нужно замѣтить необыкновенную плодовитость кисти В. Е. Маковскаго. Всѣхъ его картинъ насчитывается до пятисотъ. И онѣ рисуютъ передъ нами самые разнообразные слои нашего общества, какъ по общественному положенію дѣйствующихъ лицъ, такъ и по ихъ характерамъ. Тутъ, проходятъ передъ нами и барыни-благотворительницы, и адвокаты, и ростовщики, и мировые судьи, и отставные чиновники и острожники, и нищіе, и хитровцы, тутъ мы видимъ и ярмарку, и свадьбу, и поминки, словомъ — вся наша жизнь, во всѣхъ ея разнообразныхъ проявленіяхъ, запечатлена кистью художника, и по картинамъ его, не имѣя даже другихъ источниковъ, будущій историкъ нашего быта можетъ составить себѣ вполнѣ ясное и разностороннее представленіе о всѣхъ подробностяхъ и характерныхъ чертахъ нашей жизни. Заслуги и достоинства его давно уже признаны всѣми, и притомъ ему одинаково отдаютъ должную дань уваженія люди, примыкающіе къ различнымъ лагерямъ

Портретъ В. Е. Маковскаго.

въ вопросахъ искусства. Раньше я привелъ отзывъ С. Васильева. Въ доказательство только что сказаннаго приведу теперь отзывъ человѣка, такъ сказать, изъ другого лагеря—А. А. Киселева.

В. Е. Маковскій. Швейцаръ.

„Владиміръ Егоровичъ Маковскій, говоритъ онъ, принадлежитъ къ той немногочисленной группѣ русскихъ художниковъ, выросшей и воспитавшейся исключительно на русской почвѣ, которая развила и упрочила въ русской школѣ національную самобытность, завоевавшую ей почетное мѣсто въ ряду

прочихъ европейскихъ школъ. Громкая извѣстность въ средѣ людей, мало-мальски интересующихся русскимъ искусствомъ, которой заслуженно пользуется онъ уже болѣе двадцати лѣтъ [1]) своей художественной дѣятельности, создала ему массу поклонниковъ во всѣхъ слояхъ общества. Оригинальность его таланта до такой степени обособляетъ его изъ группы его товарищей по профессіи, его предшественниковъ и послѣдователей, что самый поверхностный наблюдатель, захваченный врасплохъ какимъ нибудь однимъ изъ его произведеній и познакомившійся на этомъ произведеніи съ его нравственнымъ и техническимъ пріемомъ, съ какимъ трактуетъ онъ сцену жизни, потомъ легко узнаетъ его безъ подписи во всѣхъ написанныхъ прежде и позднѣйшихъ его работахъ. Съ самаго начала его художественнаго поприща въ немъ сразу созрѣваетъ и прочно уравновѣшивается тотъ складъ ума, пытливаго и наблюдательнаго, съ легкимъ оттѣнкомъ юмора, который потомъ, въ продолженіе всей его дѣятельности, руководитъ его выборомъ типовъ и сценъ, всегда правдивыхъ и характерныхъ, цѣликомъ выхваченныхъ изъ жизни. Всегда оставаясь самимъ собою, всегда чутко держась въ предѣлахъ призванія своего таланта, Маковскій въ то же время постоянно совершенствуется въ техническихъ пріемахъ живописи и въ колоритѣ, какъ ученикъ, преслѣдуя натуру, изучая краски и въ свободныя минуты зачерчивая на память все, что создаетъ его неустанно работающее воображеніе. Характеръ его внутренней физіономіи, такъ сказать, его художественной психики, въ смыслѣ преемственности, совершенно независимый, своеобразный. Таковъ же и характеръ его письма, и я не знаю другого художника, у котораго обѣ эти стороны творчества такъ удивительно соотвѣтствовали бы одна другой, такъ были бы соразмѣрны, какъ у Маковскаго. Все его творчество сводится къ созданію соціально психологическихъ типовъ, и главнымъ образомъ типовъ, а не положеній. Событіе, дѣйствіе, движеніе, типичныя сами по себѣ, у него никогда не составляютъ главной задачи: они всегда подчинены типичнымъ особенностямъ отдѣльныхъ лицъ, участвующихъ въ этомъ событіи. Рѣдко вы

---

[1]) В. Е. Маковскій окончилъ курсъ въ 1869-мъ году.

найдете у него дѣйствующее лицо (я разумѣю не аксессуарное, а одно изъ главныхъ), которое можно было бы легко замѣнить другимъ, безъ ущерба въ цѣльности впечатлѣнія; еще рѣже попадаются у него типы, не соотвѣтствующіе той роли, которую

В. Е. Маковскій. На побывкахъ у сына.

они играютъ въ картинѣ. Я не говорю уже о выразительности экспрессій на этихъ лицахъ, всегда до того понятныхъ, что названіе картины становится рѣшительно ненужнымъ".

„Самые драматическіе моменты, избранные имъ, продолжаетъ въ другомъ мѣстѣ эту характеристику тотъ же авторъ,

болѣе рисуютъ намъ типы, участвующіе въ разсказѣ, чѣмъ самое событіе, и тѣмъ не менѣе эти картины производятъ на насъ глубокое впечатлѣніе. Но вся энергія его кисти обращается главнымъ образомъ на болѣе обыденныя и болѣе спокойныя съ виду явленія жизни и тамъ обнаруживаетъ она тѣ тонкія психологическія нити, ту скрытую драму или комедію, которую боль-

В. Е. Маковскій. За чайкомъ.

шинство не привыкло замѣчать въ жизни, и которую всѣ съ ясностью читаютъ въ картинахъ Маковскаго. Эта скрытая, внутренняя жизнь, эта чуть слышная борьба страстей и убѣжденій, не выступающая на площадь,—есть самая характерная и любопытная черта русскаго человѣка; она знакома и понятна каждому изъ насъ и уловить ее, понять ея поэзію и передать ее такъ безъискусственно, какъ это дѣлаетъ Маковскій, можетъ только высокоталантливый и вполнѣ русскій національный художникъ".

Возьмемъ для примѣра одну изъ лучшихъ картинъ художника „Осужденный“.

Передъ нами корридоръ окружнаго суда. Изъ двери, ведущей въ огороженное рѣшеткой пространство для подсудимыхъ, выводятъ осужденнаго два солдата съ ружьями и два жандарма съ саблями на-голо. Здѣсь его ожидаетъ убитая горемъ мать, на которую онъ молча косится исподлобья, какъ бы стараясь сдержать надрывающее его горе. Тутъ же и отецъ стоитъ позади нея и, полузакрывъ одною рукою лицо, другою дергаетъ за платье свою старуху. Ему тоже невыразимо тяжело. Это сказывается во всей его фигурѣ. Страшное, мучительное горе захватило и заполонило всю его душу,—не то горе, которое облегчается слезами, нѣтъ, а то ужасное состояніе какого-то оцѣпенѣнія, распространяющагося по всему существу и подавившаго собою всѣ мысли и чувства человѣка. А тутъ же, невдалекѣ, съ полнымъ и невозмутимымъ равнодушіемъ, бесѣдуютъ между собою присяжный повѣренный и судебный приставъ, какъ будто не передъ ихъ глазами происходитъ эта раздирающая душу жизненная драма.

Тутъ нѣтъ ни мелодраматичности, ни малѣйшей утрировки. Все написано необыкновенно просто и искренне. Самъ осужденный вовсе не смотритъ какимъ-нибудь отъявленнымъ злодѣемъ, или извергомъ. Нѣтъ, у него самое обыкновенное русское лицо. По нему не скажешь даже, дѣйствительно ли это преступникъ, или же несчастная жертва, какими-нибудь случайными сплетеніями обстоятельствъ, подвергшаяся осужденію, какъ не могли узнать его вину по одному его лицу и присяжные, прежде чѣмъ выслушали его дѣло.

Въ другой, подобной же сценѣ: „Оправданная“ художникъ представилъ намъ обратную по чувствамъ дѣйствующихъ лицъ сцену, хотя происходящую на той же почвѣ. Здѣсь передъ нами молодая женщина, только что выпущенная со скамьи подсудимыхъ. Она даже не успѣла еще снять своей арестантской одежды. Ее встрѣчаютъ старики родители и сестра. Но ей не до нихъ. Измученная и истосковавшаяся душа ея прежде всего ищетъ своего успокоенія въ такъ давно ожидаемомъ свиданіи съ ребенкомъ. Чувство матери взяло верхъ надо всякимъ другимъ чув-

ствомъ, и она крѣпко прижимаетъ къ своей груди нервно обхватившаго ея шею и расплакавшагося мальчика. Видно, что всѣ мученія, претерпѣнныя ею—и незаслуженное подозрѣніе въ преступленіи, и позорные допросы, и томленіе въ предварительномъ заключеніи — все это скопилось въ ея наболѣвшей душѣ, и вотъ-вотъ, какъ только придетъ она въ себя отъ первой радос-

В. Е. Маковскій. Оправданная.

ти свиданія, такъ вся долго сдерживаемая мука разрѣшится истерическимъ рыданіемъ; но теперь пока ей нѣтъ еще времени придти въ себя. Всѣ окружающіе тоже тронуты этимъ чувствомъ горя и радости и смотрятъ на нее съ умиленіемъ. Даже адвокатъ, защищавшій ее, и тотъ, задумчиво и съ участіемъ слѣдитъ за этой сцѣной.

Совсѣмъ въ другую среду переноситъ насъ картина „Крахъ банка".

Здѣсь художникъ прекрасно изобразилъ дѣйствія одного и того же чувства на разныя лица. Вотъ барыня въ старомодномъ салопѣ пришла въ полное изступленіе. Шляпа у ней съѣхала на затылокъ. Одна рука, на которой виситъ большой кожаный мѣшокъ, конвульсивно сжимаетъ мѣхъ салопа, другую она грозно протягиваетъ къ директору, какъ будто готова вцѣпиться въ него.

В. Е. Маковскій. Крахъ банка.

Голова ея съ худощавымъ, злымъ лицомъ закинулась назадъ. Лицо осунулось и искажено безсильной злобой. Кажется, никакія преграды не въ состояніи удержать ее въ этомъ страшномъ порывѣ отчаянной злобы. Она пробралась черезъ всю толпу къ самой конторкѣ директора, охраняемой двумя городовыми. Совсѣмъ иначе приняла это извѣстіе другая старушка. Она молча, безпомощно опустилась на стоявшій тутъ стулъ, выронила изъ рукъ раскрытый сакъ-вояжъ съ документами и лишилась

чувствъ. Возлѣ нея усиленно хлопочетъ молодая дѣвушка съ пузырькомъ спирта въ рукахъ. Точно громомъ пораженный, стоитъ спиной къ зрителю какой-то лавочникъ, или подрядчикъ. Голова и руки его опустились. Картузъ и свертокъ бумагъ выпали изъ рукъ. А старикъ-купецъ почесываетъ себѣ затылокъ, уже раскидывая умомъ, насколько велики его потери, и какимъ

В. Е. Маковскій. Охотники.

способомъ можно ихъ поскорѣе покрыть. Между тѣмъ, въ залѣ все тѣснѣе, страсти разгораются все сильнѣе, паника распространяется все больше. А тѣмъ временемъ какой-то ловкій молодой коммерсантъ сумѣлъ обдѣлать свои дѣлишки и, получивъ тайкомъ какія-то бумаги, тщательно упрятываетъ ихъ въ боковой карманъ сюртука и осторожно, на цыпочкахъ, сторонкою

отъ другихъ, пробирается изъ залы, съ довольнымъ выраженіемъ на невольно улыбающемся лицѣ.

А вотъ передъ нами убогая комната. Голыя стѣны. Досчатый полъ весь въ изъянахъ. Холодно. Сыро. Желѣзная печка стоитъ нетопленая. Никакой мебели, кромѣ жалкой постели, полузадернутой истрепанной занавѣской. Въ каморкѣ этой помѣщаются старикъ, старуха, молодая дѣвушка и маленькая, лѣтъ

В. Е. Маковскій. Благотворительница.

восьми, дѣвочка. И въ такую-то убогую обстановку является богатая, важная „барыня-благотворительница“ съ сановитымъ лакеемъ, одѣтымъ въ дорогую ливрею съ огромнымъ мѣховымъ воротникомъ. Лорнируя въ упоръ, слушаетъ барыня, что̀ говоритъ ей убогая старушка, межъ тѣмъ какъ старикъ за занавѣской торопится поскорѣе надѣть на себя свой истасканный сюртучишко. Дѣвочка, въ наивномъ изумленіи, такъ и впилась глазами въ невиданную ею никогда роскошь барынинаго наряда, а

молодая дѣвушка стоитъ у притолоки, печально опустивъ голову и подперевъ щеку рукой. Какъ тонко отмѣчены здѣсь психическія черты каждаго изъ дѣйствующихъ лицъ! Сколько жизненной правды въ этой картинѣ! И ни малѣйшей утрировки ни въ одной фигурѣ.

А вотъ „Въ пріемной у доктора". Въ ожиданіи своей очереди, паціенты вступили мало-по-малу въ разговоръ между собою. А по русской пословицѣ, у кого что болитъ, тотъ о томъ и говоритъ. Очевидно, страдая зубами, съ подвязанной щекой, стоитъ по серединѣ залы, пожилая женщина, жалуясь бесѣдующему съ ней священнику на свою невыносимую боль. По привычкѣ каждаго русскаго человѣка являться сейчасъ-же въ этихъ случаяхъ со своими совѣтами, священникъ забылъ даже, что онъ находится въ пріемной у доктора, къ которому пришелъ за совѣтомъ и самъ, несмотря на всѣ свои медицинскія познанія, и не утерпѣлъ, чтобы не посовѣтовать своей собесѣдницѣ самаго вѣрнаго средства, которое онъ давно уже знаетъ, и которое столько разъ помогало, даже въ такихъ случаяхъ, когда всѣ доктора не могли ничего сдѣлать.

Въ своихъ „Любителяхъ соловьевъ", „Охотникахъ", „Политикахъ" В. Е. Маковскій является вполнѣ продолжателемъ Перова съ его птицеловами и рыболовами.

А какою идиліею проникнута его картинка „Въ четыре руки!" Съ какою тонкою наблюдательностью переданы такія сцены, какъ „Дѣловой визитъ", „Наемъ прислуги", „Въ передней", „Объясненіе" и множество другихъ картинъ, часто не уступающихъ по своимъ достоинствамъ тѣмъ, которыя я описалъ. Не только описать ихъ всѣ, но даже и перечислить здѣсь нѣтъ никакой возможности. И „все это истинные chef-d'oeuvre'ы юмора, наблюдательности, глубоко зачерпывающей и мѣткой характеристики. Тутъ цѣлый міръ на сценѣ: дворники, купцы, мѣщане, нарядныя барыни, дѣти, чванныя и глупыя генеральши, въ отрепьяхъ, перебивающіеся кое-какъ отставные военные и чиновники, юноши съ какою-то таинственною болѣзнью, благодушные совѣтодатели — „батюшки", старухи, мучимыя зубною болью, ловкіе франтики-адвокаты, невинныя, глупенькія барышни и горничныя. И несмотря на все многообразіе этого міра, на

всю талантливость его изображенія, Владиміръ Маковскій продолжаетъ отыскивать все новые и типы, и сцены, никогда не

В. Е. Маковскій. Политики.

повторяясь и все только совершенствуясь. Колоритъ его, въ началѣ нѣсколько мрачный и черезъ чуръ сухой (болѣе даже, чѣмъ у Перова), въ послѣдніе годы становится все правдивѣе и изящнѣе".

Теперь перехожу къ И. Е. Рѣпину. Здѣсь мы встрѣчаемся съ вопросомъ, довольно затруднительнымъ: какую роль въ исторіи нашего искусства играетъ Рѣпинъ? Не смотря на то, что врядъ-ли о комъ изъ нашихъ художниковъ писалось и говорилось больше, чѣмъ о Рѣпинѣ, вопросъ этотъ не только не выяснился, а скорѣе еще болѣе затемнился. Мы наталкиваемся на самыя противоположныя мнѣнія о немъ. Не говоря уже о тѣхъ критикахъ, которые безусловно порицаютъ всю новую школу русскаго искусства, съ характеромъ отзывовъ которыхъ читатели отчасти познакомились въ началѣ книги, но и у людей, относящихся къ разсматриваемому ими предмету, повидимому, безпристрастно, какъ напримѣръ у г. Сементковскаго, написавшаго очень дѣльную и обстоятельную статью объ интересующемъ насъ художникѣ, мы встрѣчаемся съ такимъ выводомъ:

Портретъ И. Е. Рѣпина.

„Рѣпинъ, говоритъ онъ, ни на чемъ не спеціализировался: его сюжеты такъ же разнообразны, какъ разнообразна окружающая насъ жизнь со всѣми ея событіями, тенденціями, вѣяніями. Мало того, какъ неопровержимо подтверждаютъ приведенные нами факты, онъ непосредственно пріурочиваетъ свое творчество не только къ этимъ событіямъ, тенденціямъ и вѣяніямъ, но и къ личнымъ обстоятельствамъ своей жизни. Можно было бы сказать, что Рѣпинъ всѣмъ интересуется, что̀ ни подвернется ему подъ руку, или что̀ ни обратитъ на себя его вниманіе. Отсюда можно сдѣлать дальнѣйшій выводъ, что Рѣпинъ въ своемъ творчествѣ живетъ не самостоятельной жизнью, а жизнью окружающаго его общества, что онъ рисуетъ то, что̀ интересуетъ послѣднее. Спрашивается, однако, мыслимо-ли истинное художественное творчество при отсутствіи самостоятельности, при пол-

И. Е. Рѣпинъ. Гр. Л. Н. Толстой.

номъ подчиненіи художника измѣнчивому настроенію общества? Никто не отвѣтитъ на этотъ вопросъ утвердительно. Художникъ можетъ понять духъ своего времени, онъ можетъ усвоить себѣ основныя его стремленія, но подчинить свое творчество разнымъ

И. Е. Рѣпинъ. Гр. Л. Н. Толстой на косьбѣ.

измѣнчивымъ событіямъ дня, разнымъ мимолетнымъ вѣяніямъ и интересамъ истинный художникъ не можетъ. Его задача шире и глубже, если онъ не простой мастеръ своего дѣла, если въ немъ живетъ въ идейномъ смыслѣ творческій духъ. А Рѣпинъ,

какъ мы видѣли, именно подчиняется временнымъ вѣяніямъ и интересамъ, онъ даже находится въ постоянной погонѣ за ними, старается ихъ себѣ уяснить, ихъ понять, чтобы дать соотвѣтствующую имъ картину.

Не видимъ-ли мы, говоритъ авторъ далѣе, что всѣ великіе

И. Е. Рѣпинъ. Этюдъ къ «Запорожцамъ».

художники, геній которыхъ признанъ человѣчествомъ, жили для одной идеи, съ напряженіемъ всѣхъ душевныхъ силъ осуществляемой въ ихъ безсмертныхъ произведеніяхъ? Разносторонность у нихъ можетъ быть большая, но только по формѣ, по существу же всѣ они отличаются единствомъ настроенія и творческой мысли.

Руководящей идеи въ произведеніяхъ Рѣпина, продолжаетъ

И. Е. Рѣпинъ. П. А. Стрепетова, въ роли Лизаветы («Горькая судьбина»).

онъ, найти нельзя. Онъ переходитъ безпорядочно отъ одного сюжета къ другому, или, точнѣе говоря, постоянно выбираетъ только такіе сюжеты, о которыхъ онъ предполагаетъ, что они могутъ заинтересовать публику. И подводя итогъ всѣмъ нашимъ выводамъ, мы не можемъ не отмѣтить, что если у Рѣпина руководящей идеи нѣтъ, то у него есть извѣстное единство нас-

И. Е. Рѣпинъ. Портретъ В. М. Гаршина.

троенія, и это единство выражается въ томъ фактѣ, что онъ всячески старается угодить толпѣ. Только съ этой точки зрѣнія мы поймемъ, почему онъ такъ легко переходитъ отъ одного сюжета къ другому, почему онъ не можетъ сосредоточиться на одной группѣ сюжетовъ, почему онъ въ своихъ теоретическихъ взглядахъ на искусство то возмущается художниками, которые

рисуютъ пустяки, то столь же категорически заявляетъ, что въ сущности совершенно безразлично, на какомъ сюжетѣ художникъ останавливается, что онъ то съ пренебреженіемъ относится къ Рафаэлю, то восторгается имъ. Онъ самъ не уяснилъ себѣ своихъ взглядовъ на искусство, потому что его мысли, его чувства заняты другимъ: онъ не служитъ идеѣ, онъ не художникъ, онъ мастеръ".

Вотъ къ какимъ строгимъ, можно сказать, жестокимъ выводамъ приходитъ авторъ; и притомъ всѣ эти выводы основаны у него на подробномъ, повидимому, безпристрастномъ и серьезномъ изученіи дѣятельности разсматриваемаго имъ художника.

Совсѣмъ противоположный отзывъ о Рѣпинѣ даетъ другой его критикъ, тоже посвятившій разбору его произведеній объемистую статью, В. М. Михеевъ.

„Зоркій взглядъ этого художника, говоритъ онъ, быстро и точно схватываетъ всѣ существенные признаки индивидуальной психологіи. Схватывая ихъ въ цѣломъ рядѣ индивидуумовъ, онъ легко создаетъ изъ подмѣченныхъ типическихъ признаковъ общественно бытовые типы—первое его обобщеніе. Но зорко видя не только отдѣльныя лица, а также и цѣлыя жизненныя композиціи, онъ создаетъ типы лично-психическихъ и широкихъ общественныхъ явленій. Зоркость его взгляда и истекающая изъ нея полная его трезвость открываютъ передъ артистомъ, какъ творческій путь — тщательный анализъ, выборъ и подборъ частностей для его художественнаго цѣлаго. Эта же зоркость и трезвость мѣшаютъ всякой синтетической идеализаціи, всякому личному настроенію искажать точность и правду его наблюденій, слѣдовательно,—и безпристрастіе его изображеній. Онѣ же освобождаютъ его отъ узости, а также и односторонности его наблюденія и творчества. Въ силу всего этого—художникъ, являясь преимущественно выразителемъ правды въ смыслѣ вѣрности природѣ, жизни, изъ портретиста, естественно и свободно, развивается въ глубокаго жанриста, а изъ жанриста выростаетъ въ психолога-историка. Выясненные нами основы его таланта и въ исторіи удерживаютъ его на пути общественно и индивидуально психологическихъ изслѣдованій, причемъ, впрочемъ, благодаря этимъ-же основамъ, достигается и высокая историческая точность его изображеній.

И. Е. Рѣпинъ. Рисунокъ къ «Переписи», гр. Л. Н. Толстого.

Создавая жанры и историческія картины, онъ видитъ въ жизни все наиболѣе психологически сложное, поэтому преимущественно печальное, часто трагическое. При этомъ неподкупная правдивость его изображеній, а слѣдовательно, — ихъ сила

И. Е. Рѣпинъ. Рисунокъ къ «Переписи», гр. Л. Н. Толстого.

можетъ скорому на приговоры человѣку показаться предумышленнымъ подчеркиваніемъ. Кромѣ того, такъ какъ въ каждую эпоху народно исторической жизни, значитъ и современную, наиболѣе сложно психологическій характеръ пріобрѣтаютъ тѣ

И. Е. Рѣпинъ. Портретъ М. И. Писарева.

явленія, въ которыхъ наиболѣе жгуче выражается борьба эпохи, то и не удивительно, что нѣкоторыя созданія такого художника всего легче заподозрить въ тенденціозности, въ игрѣ въ руку которой нибудь изъ сторонъ, борющихся въ данный моментъ и за теорію, и за ту или другую практику жизни. Но если художникъ глубоко даровитъ, если онъ не преднамѣренъ въ своей работѣ, его творчество, служа изображенію правды, помимо его воли, поддержитъ тѣхъ, кто правѣе и въ пониманіи жизни, и въ ея упорядоченіи. Отсюда естественно: тѣ, кому произведенія такого артиста покажутъ, что они неправы, бросятъ въ свою защиту обвиненіе въ предумышленности, въ односторонности, въ тенденціи.

Сила изобразительности разсматриваемаго нами таланта на лицо въ его картинахъ. Въ преднамѣренности обвинять его нѣтъ никакихъ основаній. Для насъ все въ его дѣятельности вполнѣ удовлетворительно объясняютъ свойства его дарованія. Но разъ выяснился фактъ, что этотъ художникъ въ живописи даетъ великолѣпные образцы, въ жизни отражаетъ типичную, глубокую и ярко освѣщенную правду,—мы должны благодарить судьбу, что въ его лицѣ она дала намъ артиста и гражданина въ равновѣсіи, не губящемъ перевѣсомъ свойствъ того или другого, а, наоборотъ, тѣсно связывающемъ обоихъ. Мы должны радоваться, что этотъ человѣкъ нашъ соотечественникъ, что эти драгоцѣнныя свойства его таланта не только родились, но и не загибли въ нашей странѣ, въ условіяхъ ея жизни".

Вотъ съ какими противоположными мнѣніями относительно этого художника мы встрѣчаемся. Но гдѣ же, на чьей сторонѣ должна быть истина?

Какъ я раньше сказалъ, первый изъ цитируемыхъ мною авторовъ относится въ своей работѣ къ разсматриваемому вопросу съ безпристрастіемъ, по крайней мѣрѣ, таковъ тонъ его статьи. У второго автора еще скорѣе замѣтна нѣкоторая страстность рѣчи, а гдѣ играютъ страсти, тамъ легко является и увлеченіе, односторонность взглядовъ и выводовъ.

Но, вѣдь, на самомъ дѣлѣ, нельзя же согласиться съ выводами перваго автора. Нельзя же вправду признать, что Рѣпинъ „не художникъ, а только мастеръ". Намъ же извѣстны его картины, прямо поражающія насъ талантомъ, которыя могутъ быть

подъ силу только художнику, да еще не заурядному, а выдающемуся по своему таланту. Вспомнимъ его „Бурлаковъ". Передъ нами подъ палящимъ лѣтнимъ зноемъ медленно двигаются другъ за другомъ бурлаки, едва вытаскивая ноги изъ раскаленнаго песку. Всею тяжестью своихъ тѣлъ налегли они на бичеву, потъ

И. Е. Рѣпинъ. Этюдъ смѣющагося мальчика.

капаетъ съ ихъ загорѣлыхъ лицъ; лямка давитъ грудь, а они идутъ да идутъ все впередъ, безъ конца. Невольно скажешь вмѣстѣ съ поэтомъ:

„Унылый, сумрачный бурлакъ!
„Все ту же пѣсню ты поешь,
„Все ту же лямку ты несешь,
„Въ чертахъ усталаго лица
„Все та-жъ покорность безъ конца"...

И. Е. Рѣпинъ. Гр. Л. Н. Толстой на пашнѣ.

Хотя это одно изъ раннихъ произведеній нашего художника, но гдѣ оно ни появлялось на выставкѣ—у насъ, въ Вѣнѣ, въ Парижѣ—вездѣ производило на зрителей самое глубокое впечатлѣніе, и не напиши художникъ больше ни одной картины, и тогда имя его не прошло бы безслѣдно для исторіи русскаго искусства.

„Никогда еще, справедливо замѣчаетъ одинъ изъ критиковъ, горькая судьба вьючнаго людского скота не представала передъ зрителемъ на холстѣ въ такой страшной массѣ, въ такомъ громадномъ пронзительномъ аккордѣ. Эти одиннадцать человѣкъ шагаютъ въ одну ногу, натянувши лямки и натужившись грудью.

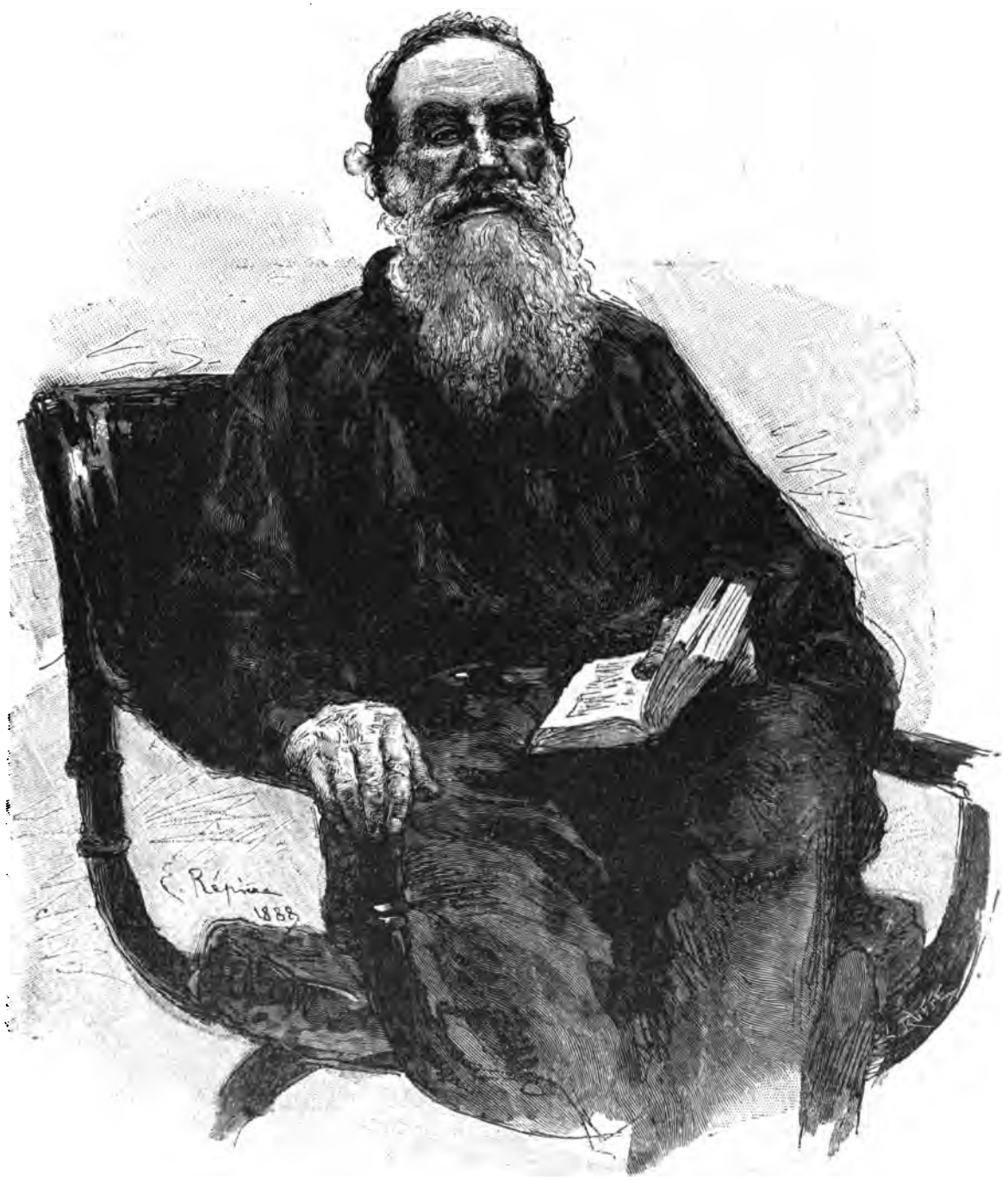
И. Е. Рѣпинъ. Гр. Л. Н. Толстой.

Что это за людская мозаика съ разныхъ концовъ Россіи. Тутъ и крѣпкіе слоны—вожаки, словно вылитые изъ мѣди и не боящіеся солнца, подъ своей косматой шапкой изъ волосъ; тутъ и слабые старики, желтые отъ лихорадки, отирающіе потъ безсилія со лба; тутъ и матросъ, выходившій кругомъ всего свѣта и получившій какую-то эфіопскую физіономію; тутъ и грекъ съ юга въ лохмотьяхъ, но съ античнымъ профилемъ; тутъ и старики, тутъ и мальчики, у которыхъ задоръ и молоденькая грудь не успѣли еще надорваться; тутъ и покорные, тутъ и равнодушные, сосущіе трубочку, тутъ и свирѣпые—всѣ они упрятан-

ные въ одну лямку и ей покорные. Что̀ за жизнь, что̀ за судьба! Это тѣ могучіе, бодрые, несокрушимые люди, которые создали богатырскую пѣсню „Дубинушку“: „Эй ухнемъ, эй ухнемъ!“ подъ грандіозные звуки которой, быть можетъ, еще много поколѣній пройдетъ у насъ, только ужъ безъ бичевы и лямки. Все это глубоко почувствовала вся Россія и картина Рѣпина сразу сдѣлалась знаменита повсюду“.

И. Е. Рѣпинъ. Гр. Л. Н. Толстой.

Могъ ли, повторяю, написать такую картину „не художникъ“?! Да даже, если взять такія его картины, которыя, по совѣсти, я никакъ не могу отнести къ удачнымъ, и даже больше, которыя, если не на всѣхъ, то, по крайней мѣрѣ, на очень многихъ, пожалуй, даже на большинство, производятъ неблагопріятное впечатлѣніе, какъ напримѣръ „Царь Иванъ Васильевичъ Грозный, убивающій своего сына“, то и въ такихъ картинахъ развѣ не чувствуется страшная сила таланта? Можно даже ска-



И. Е. Рѣпинъ. Портретъ Гр. Л. Н. Толстого.

зать, что въ такихъ картинахъ сила эта сказывается, пожалуй, еще ярче, чѣмъ въ произведеніяхъ удачныхъ. Тамъ вся картина производитъ на васъ общее впечатлѣніе, которое ничѣмъ не ослабляется. Здѣсь же вся картина отвращаетъ васъ отъ себя, такъ что вы совсѣмъ не желаете вникать во всѣ ея достоинства; но вы взглянете на нее мелькомъ — и впечатлѣніе, произведенное ею все-таки окажется настолько сильнымъ, что вы не будете въ состояніи смотрѣть ни на какую другую, нравящуюся вамъ картину, пока не удовлетворите себя и не разсмотрите ее внимательно. Наконецъ, если вы человѣкъ очень нервный, то, разсматривая ее, вы будете испытывать чувство прямо физическаго отвращенія, такъ что сознаете потребность поскорѣе отвернуться отъ нея, но и тутъ, къ вашему удивленію, вамъ потребуется сдѣлать надъ собою усиліе, потому что какая-то непонятная сила будетъ васъ тянуть къ ней, несмотря на все ваше отвращеніе. Развѣ эта сила не есть сила таланта?!

И. Е. Рѣпинъ. Этюдъ къ «Запорожцамъ».

Какъ же мы рѣшимъ теперь вопросъ, поставленный нами раньше? Мнѣ кажется, теперь это не такъ трудно. Что Рѣпинъ талантъ и даже талантъ не дюжинный, это мы видимъ и чувствуемъ, что̀ гораздо вѣрнѣе всякихъ эстетическихъ, апріорныхъ выводовъ. Слѣдовательно, невѣренъ чѣмъ нибудь выводъ, сдѣланный г. Сементковскимъ. И дѣйствительно, онъ говоритъ, что „всѣ великіе художники, геній которыхъ признанъ человѣчествомъ, жили для одной идеи, съ напряженіемъ всѣхъ душевныхъ силъ, осуществляемой въ ихъ безсмертныхъ произве-

деніяхъ". „Руководящей идеи въ произведеніяхъ Рѣпина найти нельзя", слѣдовательно, „онъ не художникъ, онъ мастеръ".

Но, во первыхъ, изъ того, что всѣ великіе художники, о которыхъ въ эту минуту вспомнилъ г. Сементковскій, имѣли извѣстное свойство, еще нельзя заключить, что не можетъ найтись впослѣдствіи, а можетъ быть даже и теперь, такой, котораго какъ нибудь могъ забыть въ данный моментъ авторъ, и который окажется съ иными свойствами, чѣмъ его сотоварищи. Изъ того, что мы такого до сихъ поръ не встрѣтили, нельзя еще заключить, что его и быть не можетъ. Да наконецъ, если бы даже и было таково свойство геніевъ, хотя, какъ я говорю, и это еще не доказано, но если даже съ этимъ и согласиться, то, вѣдь, никто Рѣпина въ геніи и не записываетъ, а только въ крупные таланты. А что съ талантами случается, что они не всѣ свои душевныя силы напрягаютъ къ осуществленію одной идеи, этому мы найдемъ и другіе примѣры, и изъ другихъ областей искусства, примѣры лицъ общепризнанныхъ за таланты. Кто, напримѣръ, не знаетъ, какъ мало соотвѣтствовали душевныя качества Некрасова направленію его поэзіи, а между тѣмъ врядъ ли кто вычеркнетъ его имя изъ списка нашихъ талантливыхъ поэтовъ. Найдутся и еще подобные примѣры.

И. Е. Рѣпинъ. Этюдъ къ «Запорожцамъ»

И. Е. Рѣпинъ. Св. Николай Чудотворецъ.

Да кромѣ того, есть ли и вообще большое противорѣчіе въ произведеніяхъ Рѣпина, особенно если мы остановимся на лучшихъ его вещахъ? Изъ того, что онъ пишетъ портреты тѣхъ лицъ, которыя чѣмъ нибудь въ данную минуту обращаютъ

И. Е. Рѣпинъ. Царевна Софья Алексѣевна.

на себя вниманіе, никакъ еще нельзя заключить о какомъ-либо противорѣчіи. Разъ его талантъ даетъ ему возможность создавать характерные портреты, никакого противорѣчія нѣтъ въ томъ, что подобный портретъ нынче онъ пишетъ съ прославившагося музыканта, завтра — съ писателя, потомъ съ адвоката,

потомъ съ художника. А что моментъ писанія такого портрета совпадаетъ со временемъ, когда этотъ человѣкъ обращаетъ на себя всеобщее вниманіе—кажется вполнѣ естественно.

Сложныя же его картины разносторонни именно „только по формѣ, а не по существу". Его „Бурлаки", „Не ждали", „Чудотворная икона", „Іоаннъ Грозный"—въ чемъ онѣ противорѣчатъ другъ другу по своей идеѣ. Если же взять его „Запорожцевъ", въ которой вмѣсто прежней гражданской скорби, представленъ смѣхъ разнузданной толпы, то эта картина и не имѣетъ вовсе никакой внутренней глубины идеи, а представляетъ не болѣе, какъ психологическій этюдъ смѣха, различно проявляющагося у каждаго изъ дѣйствующихъ лицъ, сообразно его характеру.

Портретъ И. Н. Крамского.

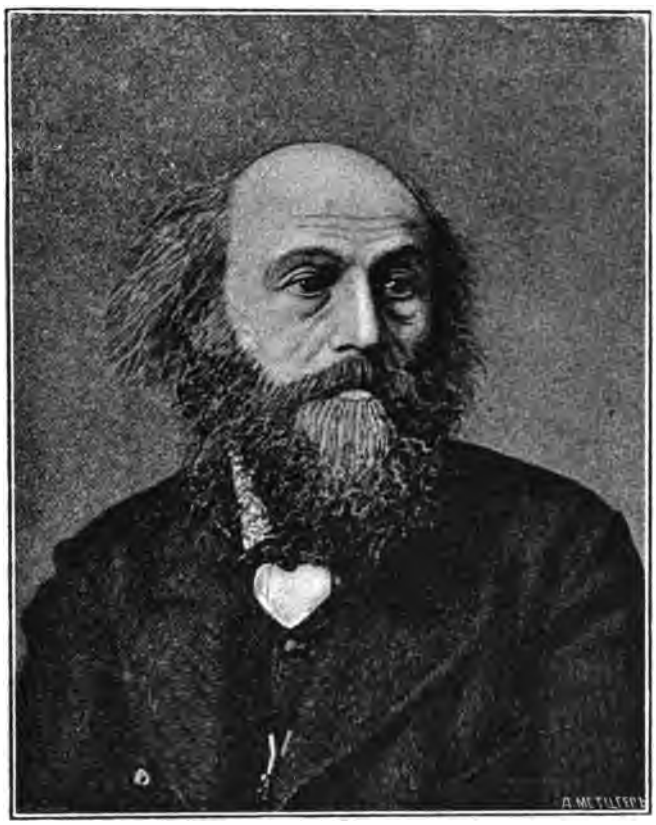
Иванъ Николаевичъ Крамской написалъ всего только одну бытовую картину, но картина эта исполнена такого глубокаго и правдиваго трагизма, что безспорно есть лучшая изъ всѣхъ его произведеній. Передъ нами стоитъ убитая „Неутѣшнымъ горемъ" мать. Она стоитъ одна и смотритъ прямо передъ собою, но какъ бы не видитъ ничего; горе слишкомъ поглотило все ея вниманіе. На ней надѣто черное траурное платье, въ волосахъ видна едва замѣтная сѣдина. Одной рукою она прижимаетъ ко рту смоченный слезами платокъ; но теперь она не плачетъ, только глаза красны отъ прежнихъ слезъ, да вѣки припухли. Другой рукой она оперлась на спинку кресла. На креслѣ

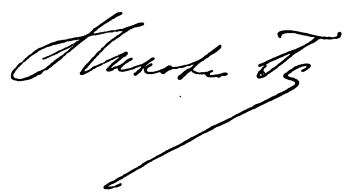
стоитъ ящикъ съ цвѣтами, сверху кусокъ легкой матеріи, а возлѣ, на полу, горшки съ живыми цвѣтами. Дверь въ сосѣднюю комнату приотворена, и въ нее видно на паркетѣ отраженіе красноватаго свѣта отъ восковыхъ свѣчей. Такъ проста вся композиція картины. Тутъ нѣтъ ни тѣла умершаго ребенка, ни бурныхъ изліяній материнскаго горя, никого изъ окружающихъ. А впечатлѣніе отъ картины такъ сильно, что дѣйствительно, какъ выразился о ней И. Е. Рѣпинъ, кажется, что „это не картина, а точно живая дѣйствительность".

И. Н. Крамской. Неутѣшное горе.

Значеніе ея для русской живописи понималъ и самъ художникъ.

„Совершенно справедливо, пишетъ онъ въ одномъ письмѣ, что картина моя „Неутѣшное горе" покупателя не встрѣтитъ, это я знаю хорошо, даже можетъ быть лучше; но вѣдь русскій художникъ, пока остается на пути къ цѣли, пока онъ считаетъ, что служеніе искусству есть его задача, пока онъ не овладѣлъ всѣмъ,—онъ еще не испорченъ и потому способенъ еще написать вещь, не разсчитывая на сбытъ. Правъ ли я, или ошибаюсь, но я, въ данномъ случаѣ, хотѣлъ только служить искусству. Если картина никому не будетъ нужна теперь, она не лишняя въ школѣ русской живописи вообще. Это не самообольщеніе, потому что я искренно сочувствовалъ материнскому горю, я искалъ долго чистой формы и остановился, наконецъ, на этой формѣ, потому что больше двухъ лѣтъ эта форма не возбуждала во мнѣ критики".





VI.

Съ Крамскимъ мы переходимъ къ другому роду живописи—къ живописи религіознаго содержанія.

Еще въ то время, когда только что возникалъ самостоятельный родъ вполнѣ реальной живописи бытовыхъ сценъ, и живопись религіозная тоже вышла, наконецъ, послѣ всѣхъ другихъ, на реальную почву. Главный толчокъ въ этомъ направленіи далъ ей А. А. Ивановъ, котораго вполнѣ справедливо можно назвать родоначальникомъ нашей національной религіозной живописи. Русскому народу нужна была простая, настоящая натура, глубоко

проникнутая духомъ религіи, а это-то и далъ намъ Ивановъ. Говоря словами И. Н. Крамского, „въ сочиненіе, или композицію онъ внесъ идею не произвола, а внутренней необходимости, т. е. соображеніе о красотѣ линій отходило на послѣдній планъ, а на первомъ мѣстѣ стояло выраженіе мысли; красота же являлась сама собой, какъ слѣдствіе; въ рисункѣ — чрезвычайное разнообразіе, т. е. индивидуальность не только лица, но и всей фигуры по анатомическому построенію и исканіе, какое анатомическое строеніе должно отвѣчать задуманному характеру; въ живопись—совершенно натуральное освѣщеніе всей картины — необходимость эпохи". По стопамъ Иванова пошли, хотя совершенно разными путями, сообразно своимъ силамъ и взглядамъ, Н. Н. Гэ, И. Н. Крамской, В. Д. Полѣновъ, и В. М. Васнецовъ.

Первая, по времени, картина Гэ религіознаго содержанія, обратившая на себя всеобщее вниманіе, и притомъ, скажу, одна изъ лучшихъ его картинъ — была „Выходъ Іуды съ Тайной Вечери".

Въ это время художникъ находился въ какомъ-то переходномъ состояніи. Онъ начиналъ сознавать несостоятельность того, что̀ вынесъ изъ Академіи, ложь всякихъ исключительныхъ школъ и стилей. Онъ нѣсколько разъ принимался за работу и постоянно бросалъ начатыя картины, въ которыхъ, казалось ему, еще проглядывала Академія. Наконецъ, разочарованіе его дошло до того, что онъ рѣшился проститься съ живописью, бросить кисти и вернуться въ Россію. Къ счастію, намѣреніе это не исполнилось. Вотъ какъ самъ художникъ описываетъ совершившееся съ нимъ вскорѣ возвращеніе къ искусству:

„Я все только читалъ, пишетъ онъ, ту великую книгу, которую я въ особенности полюбилъ, потому что зналъ ее—Евангеліе. И вдругъ я увидѣлъ тамъ горе Спасителя, теряющаго навсегда ученика-человѣка. Близь него лежалъ Іоаннъ: онъ все понялъ, но не вѣритъ возможности такого разрыва; я увидалъ Петра, вскочившаго, потому что онъ тоже понялъ все и пришелъ въ негодованіе—онъ горячій человѣкъ; увидѣлъ, наконецъ, я и Іуду: онъ непремѣнно уйдетъ. Вотъ, понялъ я, что̀ мнѣ дороже моей жизни, вотъ Тотъ, въ славѣ Котораго не я, а всѣ

народы потонутъ. Черезъ недѣлю была подмалевана картина въ настоящую величину, безъ эскиза. Правду, замѣчаетъ онъ, сказалъ К. П. Брюлловъ, что двѣ трети работы готовы, когда художникъ подходитъ къ холсту".

Картина эта была встрѣчена и публикою, и печатью, и даже Академіею съ большимъ сочувствіемъ и имѣла огромный успѣхъ. Академія наградила за нее художника званіемъ профессора. Въ печати нашлись, конечно, и ярые хулители картины, но они только способствовали еще большей славѣ художника, такъ какъ ихъ одинокіе голоса не могли заглушить общаго хвалебнаго хора остальныхъ рецензентовъ и шли въ разрѣзъ со впечатлѣніемъ публики. Изъ множества сочувственныхъ отзывовъ, я нахожу интереснымъ привести здѣсь отзывъ Салтыкова-Щедрина.

„Если-бы, говоритъ онъ, я былъ знатокомъ, то навѣрное нашелъ-бы въ картинѣ множество неисправностей: я сказалъ-бы, напримѣръ, что нѣкоторые носы не довольно тщательно сдѣланы, что нѣкоторымъ складкамъ на одеждахъ дано не совсѣмъ соотвѣтствующее положеніе („посмотрите, сказалъ-бы я, какъ г. Тютрюмовъ бобровые воротники пишетъ!"), что скатерть на столѣ носитъ признаки слишкомъ современнаго происхожденія и т. д., и т. д.; съ другой стороны (тоже если-бы я былъ знатокомъ) я могъ-бы указать на картинѣ множество такихъ красотъ, которыя для простого смертнаго совершенно недоступны; я сказалъ-бы: посмотрите, какъ добросовѣстно задуманъ такой-то носъ! какъ искусно кинута такая-то складка! Какъ хитро разсчитано освѣщеніе! Но, повторяю: благодареніе Богу, я не знатокъ, и потому всѣ эти неисправности и достоинства ускользаютъ отъ меня... Мнѣ нравится общее впечатлѣніе, производимое картиной; мнѣ нравится отношеніе художника къ своему предмету; мнѣ нравится, что художникъ безъ всякихъ преувеличеній разъясняетъ мнѣ, зрителю, смыслъ такого громаднаго явленія, что онъ не говоритъ мнѣ приэтомъ хвастливо въ упоръ: „благоговѣй передъ моимъ трудомъ и молчи!" какъ дѣлаютъ многіе изъ его собратій, а напротивъ того, оставляетъ мнѣ полную свободу размышлять и даже самъ подаетъ поводъ для разнообразнѣйшихъ выводовъ и умозаключеній. И кажется мнѣ, что мы оба въ этомъ случаѣ правы: и художникъ, имѣвшій въ виду, при выполненіи своей

картины, преимущественно меня, простого зрителя изъ толпы, и я, зритель, приносящій мою искреннюю благодарность художнику за то, что онъ не оставилъ меня безъ поученія и вразумленія... То, что, быть можетъ, еще недавно было для Іуды предметомъ глубокой внутренней борьбы и мучительныхъ колебаній, въ настоящую минуту уже не представляетъ никакого сомнѣнія. Среди того міра, который онъ теперь оставляетъ, онъ и прежде чувствовалъ себя чужимъ: если онъ присоединился къ нему и долгое время въ немъ оставался, то это произошло по недоумѣнію, потому что онъ искалъ въ немъ осуществленія своихъ собственныхъ надеждъ и цѣлей, которыхъ, однако же не нашелъ. Да вѣроятно, и у него были своего рода цѣли, но это болѣе цѣли узкія, не выходившія изъ тѣсной сферы національности. Онъ видѣлъ Іудею порабощенною и, вмѣстѣ съ большинствомъ своихъ соотечественниковъ, жаждалъ только одного: свергнуть чужеземное иго и возвратить отечеству его политическую независимость и славу. Все остальное, всѣ прочія болѣе широкія цѣли были для него пустымъ звукомъ, празднымъ дѣломъ, скорѣе препятствовавшимъ, нежели способствовавшимъ выполненію пламенной его мечты. Нѣтъ сомнѣнія, что и онъ не безъ тяжелаго чувства пришелъ къ уясненію своихъ отношеній къ этому чуждому для него міру; нѣтъ сомнѣнія, что и тутъ дѣло не обошлось безъ споровъ, съ ихъ внезапною непримиримостью и столь же внезапными возвратами, но какъ только онъ окончательно убѣдился, что мертвое и живое не могутъ идти рядомъ, и тогда предстоявшій ему образъ дѣйствій обозначился самъ собою. Не такой онъ былъ человѣкъ, чтобы оставить задуманное дѣло на половинѣ дороги; онъ не могъ стать въ сторонѣ и молча ожидать дальнѣйшаго хода событій; въ немъ самомъ было слишкомъ много содержанія, чтобы на одну минуту допустить возможность подобнаго самоотреченія".

Болѣе тридцати лѣтъ отдѣляютъ насъ отъ того времени, когда впервые русская публика познакомилась съ этою картиною, и въ теченіе этихъ тридцати лѣтъ постоянно повторялось и продолжаетъ повторяться одно и то же мнѣніе, что картину свою Гэ написалъ по Ренану. Мысль эта настолько невѣрна, что, напротивъ, если бы даже онъ захотѣлъ написать по Ре-

нану, то никакъ не могъ-бы этого сдѣлать, потому что взглядовъ Ренана онъ не могъ ни откуда узнать, кромѣ какъ прочтя его извѣстную книгу Vie de Jésus, а она впервые выпущена въ свѣтъ въ началѣ іюня 1863 г., когда картина Гэ была уже въ дорогѣ, и значитъ Гэ писалъ одновременно съ Ренаномъ, но ни одинъ изъ нихъ не имѣлъ даже и понятія о томъ, что въ это время дѣлаетъ другой.

Но, кромѣ того, что Гэ не могъ ничего заимствовать изъ книги Ренана, даже и въ самыхъ ихъ взглядахъ нѣтъ ничего общаго. Въ то время, когда картина была выставлена, въ „С.-Петербургскихъ Вѣдомостяхъ" появилась статья съ подписью Н. А. Въ статьѣ этой авторъ, повидимому близкій знакомый и поклонникъ Н. Н. Гэ, выражалъ столько же свои собственныя мысли, сколько и взгляды художника. По свидѣтельству В. В. Стасова, „это подтверждается тѣмъ, что ни въ 1863 году, ни во всѣ тридцать лѣтъ, съ тѣхъ поръ прошедшія, Н. Н. Гэ никогда не высказывался противъ этой статьи, а напротивъ въ разныхъ интимныхъ бесѣдахъ и рукописныхъ набросках выражалъ сочувствіе къ ней и тамошнимъ мыслямъ".

Въ статьѣ-же этой авторъ, описывая фигуру Іуды, говоритъ: „Фигура на первомъ планѣ—это Іуда, но не тотъ грубый злодѣй, какимъ его рисовали многіе. Нѣтъ, это величественный, исполненный мрачной красоты образъ, въ которомъ вы видите типъ того энергическаго, живучаго племени и народа, противъ черстваго, жестко-практическаго и матеріальнаго духа котораго боролся Іисусъ. Это все іудейство, воплощенное въ одномъ живомъ человѣкѣ, еще недавно—избранномъ членѣ небольшого кружка реформаторовъ, но теперь, разрывающемъ съ ними связь, не вслѣдствіе мелкой обиды или копѣечной жадности, а потому что онъ съ ними не могъ сойтись. Онъ былъ человѣкъ другого закона, другой природы; въ сердцѣ его таилось давно противорѣчіе, непримиримое съ новымъ ученіемъ любви, — противорѣчіе, которое онъ, можетъ быть, самъ не измѣрилъ до той минуты, какъ не могли измѣрить его друзья. Но теперь все стало ясно; и дѣйствительно, съ перваго взгляда на эту фигуру, причина глубокаго огорченія на лицѣ Іисуса становится совершенно ясною. Между ними сдѣлана была послѣдняя попытка сблизиться,

высказано было послѣднее слово, и затѣмъ одинъ изъ тринадцати покидаетъ ихъ кругъ. Посмотрите на это лицо: это отступникъ, въ полномъ значеніи слова, но это не тотъ мелкій шпіонъ и предатель, который предалъ Учителя за дешевую цѣну. Вы начинаете ясно понимать, что дѣло тутъ идетъ не о горсти монетъ... Такого пигмея Іисусъ не избралъ бы ученикомъ. Нѣтъ, тридцать сребренниковъ играютъ тутъ роль простой формальности; это былъ случай, жесткая форма, въ которую облеченъ былъ раз-

Н. Н. Гэ. Тайная вечерь.

рывъ, лежавшій въ сердцѣ и духѣ того народа, характеръ котораго Іуда наслѣдовалъ во всей его полнотѣ. Если бы это было иначе, если-бъ отступнику только деньги были нужны, то съ чего бы ему идти и повѣситься послѣ ихъ полученія!? Не говоритъ-ли это самоубійство ясно, что Іуда самъ цѣнилъ дорого то, съ чѣмъ онъ разорвалъ свою связь на Тайной Вечери, и самъ страдалъ глубоко отъ разрыва, но что причина разрыва лежала глубоко во всемъ его существѣ"...

Видъ мастерской Н. Н. Гэ.

Палестинѣ онъ какъ бы и не думалъ въ это время. Картина его есть воплощеніе философскихъ взглядовъ. Освѣтивъ событіе съ той точки зрѣнія, которая увлекла его въ данную минуту, а увлекался онъ до конца жизни, какъ пылкій юноша, съ этой точки онъ освѣщалъ и картину.

Въ то время, какъ Ивановъ является въ религіозныхъ картинахъ художникомъ-историкомъ, Гэ можетъ быть названъ скорѣе художникомъ-пророкомъ. Онъ былъ даже болѣе пророкъ, чѣмъ художникъ, особенно въ своихъ послѣднихъ работахъ. Люди, которымъ приходилось слышать его пламенныя рѣчи, въ которыхъ онъ развивалъ проэкты своихъ послѣднихъ картинъ, бывали прямо поражены необычайной глубиной и силою его мысли, ожидали увидать на холстѣ что-то до того сильное, небывалое, что едва могли дождаться той минуты, когда можно будетъ взглянуть на такую картину и, дождавшись ее, отходили отъ картины съ чувствомъ горькаго разочарованія. Художникъ былъ поглощенъ пророкомъ, и вмѣсто ожидаемаго могущества и силы впечатлѣнія, получался какой-то совершенно непонятный дѣтскій лепетъ, такъ что иногда приходилось даже убрать картину съ выставки, не потому, какъ думали многіе, что ее не допускаетъ духовная цензура, такъ какъ художникъ идетъ въ ней противъ ученія церкви,—нѣтъ — у глубоко-религіознаго и вѣрующаго Гэ и не могло быть ничего вреднаго ученію церкви, а просто потому, что такъ блестяще развитая въ его рѣчахъ мысль его оказывалась совсѣмъ непонятною въ картинѣ, такъ что могла вызвать у зрителя только одно недоумѣніе.

Почти черезъ десять лѣтъ послѣ „Тайной Вечери“ Гэ явился „Христосъ въ пустынѣ“ Крамского. Художникъ, можно сказать, выстрадалъ эту картину, доходя съ нею до галлюцинацій. Задумана была у него цѣлая серія картинъ изъ жизни Христа, которая начаться должна была „Проповѣдью“, а кончиться „Судомъ Пилата“. Еще тотчасъ по выходѣ изъ Академіи онъ уже вылѣпилъ изъ глины голову Христа, а потомъ лѣпилъ ее и изъ воску. „Вотъ уже пять лѣтъ, писалъ самъ Крамской Васильеву, неотступно Онъ стоялъ передо мной; я долженъ былъ написать

Его, чтобы отдѣлаться, и я ни разу не колебался въ томъ, что Онъ дѣйствительно не имѣлъ въ Себѣ ничего земного, и это слово взято вами вѣрно, т. е. у Него только и было земного, что форма. Но развѣ-жъ форма не есть доказательство августѣйшей мысли? Во время работы за Нимъ много я думалъ, молился и страдалъ. Бывало, вечеромъ, уйдешь гулять и долго по полямъ бродишь, до ужаса дойдешь и вотъ видишь фигуру, статую. На утрѣ, усталый, измученный, изстрадавшійся, сидитъ Онъ одинъ между камнями, печальными, холодными камнями; руки судорожно и

И. Н. Крамской. Христосъ въ пустынѣ.

крѣпко, крѣпко сжаты, пальцы впились, ноги поранены и голова опущена. Крѣпко задумался, давно молчитъ — такъ давно, что губы какъ будто запеклись, глаза не замѣчаютъ предметовъ и только время отъ времени брови шевелятся, повинуясь законамъ мускульнаго движенія. Ничего Онъ не чувствуетъ,—не чувствуетъ, что холодно немножко, не чувствуетъ, что у Него всѣ члены уже какъ будто окоченѣли отъ продолжительнаго и неподвижнаго сидѣнья. Нигдѣ и ничего не шевельнется, только у горизонта черныя облака плывутъ отъ востока, да нѣсколько

волосковъ по воздуху стоятъ горизонтально отъ вѣтра: И Онъ все думаетъ, все думаетъ. Страшно станетъ. Сколько разъ плакалъ я передъ этой фигурой! Ну что-жъ послѣ этого? Развѣ можно написать?! И вы спрашиваете себя и справедливо спрашиваете: могу ли я написать Христа? Нѣтъ, дорогой мой, — не могу и не могъ написать, а все-таки писалъ, и все писалъ до той поры, пока не вставилъ въ раму, до тѣхъ поръ писалъ, пока Его другіе не увидѣли. Словомъ, совершилъ, быть можетъ, профанацію, но не могъ не писать. Долженъ былъ написать. Ужъ какъ хотите, а не могъ я обойтись безъ этого. Я могу сказать, что писалъ Его слезами и кровью. Но, вѣроятно, какъ слезы мои, такъ и кровь, должно быть, были не совсѣмъ доброкачественны, потому что мнѣ иногда кажется, что это какъ будто и похоже на ту фигуру, которую я по ночамъ видѣлъ, то вдругъ никакого сходства".

Еще ярче выразился Крамской по поводу этой картины въ письмѣ своемъ къ В. М. Гаршину.

Нашъ извѣстный писатель, В. М. Гаршинъ, всегда очень горячо относился ко всѣмъ болѣе или менѣе крупнымъ событіямъ и явленіямъ въ области искусства. Появленіе на выставкѣ картины И. Н. Крамского не могло пройти для него незамѣченнымъ. Картина эта произвела на него настолько сильное впечатлѣніе, что, не будучи лично знакомъ съ художникомъ, онъ тѣмъ не менѣе обратился къ нему со слѣдующимъ письмомъ:

„Милостивый Государь Иванъ Николаевичъ! писалъ онъ. Беру на себя смѣлость обратиться къ вамъ съ покорнѣйшею просьбою. Я увѣренъ въ правотѣ моего мнѣнія, и для себя вовсе не сталъ бы безпокоить васъ, но мнѣ хотѣлось бы получить разъясненіе отъ васъ самихъ, для того, чтобы другихъ вывести изъ заблужденія. Дѣло идетъ о моментѣ, изображаемомъ вашею картиною „Христосъ въ пустынѣ". Утро-ли это сорокъ перваго дня, когда Христосъ уже вполнѣ рѣшился и готовъ идти на страданіе и смерть, или та минута, когда „пріиде къ Нему бѣсъ", какъ выражаются мои оппоненты. Я вполнѣ увѣренъ въ правотѣ перваго толкованія. Видѣть въ фигурѣ Іисуса страданіе и борьбу только потому, что у Него измученное лицо,—это показываетъ очень поверхностное знакомство съ человѣческою

душою. „Если бы Онъ рѣшился, Онъ имѣлъ бы сіяющее лицо, сказалъ мнѣ одинъ изъ публики. Христу сіять изъ-за сознанія того, что Онъ рѣшился на хорошее дѣло! „Какой, дескать, я хорошій!“

Тѣ черты, которыя вы придали своему созданію, вовсе не служатъ къ возбужденію жалости къ „страдальцу“ (говорю это потому, что одинъ изъ толкователей нашелъ, что лицо Христа ужасно жалко). Нѣтъ, меня Онъ сразу поразилъ, какъ выраженіе громадной нравственной силы ненависти ко злу, совершенной рѣшимости бороться съ нимъ. Онъ поглощенъ своею наступающею дѣятельностью. Онъ перебираетъ въ головѣ все, что Онъ скажетъ презрѣнному и несчастному люду, отъ котораго Онъ ушелъ въ пустыню подумать на свободѣ; Онъ сейчасъ же взялъ бы связку веревокъ и погналъ изъ храма безстыжихъ торгашей. А страданіе до Него теперь не касается: оно такъ мало, такъ ничтожно въ сравненіи съ тѣмъ, что у Него теперь въ груди, что и мысль о Немъ не приходитъ Ему въ голову“...

Въ отвѣтъ на это Крамской писалъ:

„Подъ вліяніемъ ряда впечатлѣній, говоритъ онъ, у меня осѣло очень тяжелое ощущеніе отъ жизни. Я вижу ясно, что есть одинъ моментъ въ жизни каждаго человѣка, мало-мальски созданнаго по образу и по подобію Божію, когда на него находитъ раздумье, пойти ли направо, или налѣво? Всѣ мы знаемъ, чѣмъ обыкновенно кончается подобное колебаніе.

Расширяя дальше мысль, охватывая человѣчество вообще, я, по собственному опыту, по моему маленькому оригиналу, и только по нему одному, могу догадываться о той страшной драмѣ, какая и разыгрывалась во время историческихъ кризисовъ. И вотъ, у меня является страшная потребность разсказать другимъ то, что я думаю. Но какъ разсказать? чѣмъ, какимъ способомъ я могу быть понятъ? По свойству натуры, языкъ іероглифа для меня доступнѣе всего. И вотъ я однажды, когда былъ особенно этимъ занятъ, гуляя, работая, лежа и проч., и проч., вдругъ увидалъ фигуру, сидящую въ глубокомъ раздумьи. Я очень осторожно началъ всматриваться, ходить около нея, и во все время моего наблюденія, очень долгаго, она не шевелилась, меня не замѣчала. Его дума была такъ серьезна и глубока, что я зас-

тавалъ его постоянно въ одномъ положеніи. Онъ сѣлъ такъ, когда солнце было еще передъ нимъ, сѣлъ усталый, измученный, сначала онъ проводилъ глазами солнце, затѣмъ не замѣтилъ ночи и на рѣза уже, когда солнце должно подняться сзади него, онъ все продолжалъ сидѣть неподвижно. И нельзя сказать, чтобы онъ вовсе былъ нечувствителенъ къ ощущеніямъ: нѣтъ, онъ подъ вліяніемъ наступившаго, утренняго холода инстинктивно прижалъ локти ближе къ тѣлу, и только впрочемъ; губы его какъ-бы засохли, слиплись отъ долгаго молчанія, и только глаза выдавали внутреннюю работу, хотя ничего не видѣли, да брови изрѣдка ходили—то поднимется одна, то другая. Мнѣ стало ясно, что онъ занятъ важнымъ для него вопросомъ, настолько важнымъ, что къ страшной физической усталости онъ нечувствителенъ. Онъ точно постарѣлъ на десять лѣтъ, но все же я догадывался, что это такого рода характеръ, который, имѣя силу все сокрушить, одаренный талантами покорить себѣ весь міръ, рѣшается не сдѣлать того, куда влекутъ его животныя наклонности. И я былъ увѣренъ, потому что я его видѣлъ, что, что̀ бы онъ ни рѣшилъ, онъ не можетъ упасть. Кто это былъ?—я не знаю. По всей вѣроятности, это была галлюцинація; я въ дѣйствительности, надо думать, не видалъ его. Мнѣ показалось, что это всего лучше подходитъ къ тому, что̀ мнѣ хотѣлось разсказать. Тутъ мнѣ даже ничего не нужно было придумывать: я только старался скопировать. И когда кончилъ, то далъ ему дерзкое названіе. Но если бы я могъ въ то время, когда его наблюдалъ, написать его... Христосъ ли это? Не знаю. Да и кто скажетъ, какой Онъ былъ?! Напавъ случайно на этого человѣка, всмотрѣвшись въ него, я до такой степени почувствовалъ успокоеніе, что вопросъ личный для меня былъ рѣшенъ... Утромъ, съ восходомъ солнца, человѣкъ этотъ исчезъ. И я отдѣлался отъ постояннаго его преслѣдованія.

Итакъ, заключаетъ Крамской, это не Христосъ. То-есть, я не знаю, кто это. Это есть выраженіе моихъ личныхъ мыслей. Какой моментъ? Переходный".

Такимъ образомъ, вмѣсто Христа, готовящагося къ своему великому служенію, на которое Онъ пришелъ въ міръ, художникъ представилъ намъ просто нерѣшительнаго человѣка, поте-

рявшаго голову, ища выхода изъ какого-то критическаго положенія, или задающагося гамлетовскимъ вопросомъ: „быть, или не быть?“

Если Гэ мы назвали художникомъ-пророкомъ, то Крамского, по отношенію его къ религіознымъ картинамъ, можно назвать художникомъ-психологомъ. Философски-религіозные вопросы не занимали его, какъ Гэ; но фантазія нарисовала ему извѣстное психическое состояніе, и придавая этому состоянію сверхъестественное значеніе, художникъ приписалъ его Христу.

Въ чемъ же, спроситъ читатель, является Крамской послѣдователемъ Иванова?

Помимо того, что онъ тоже вырвался изъ академическихъ оковъ и шелъ по пути реформаторства, Крамской, какъ поклонникъ Иванова, а онъ былъ самымъ горячимъ его поклонникомъ, не могъ не подражать ему хотя бы въ нѣкоторыхъ внѣшнихъ его пріемахъ. И вотъ, подобно тому, какъ Ивановъ отправлялся на Понтійскія болота, Крамской ѣдетъ въ Крымъ съ цѣлью побывать, главнымъ образомъ, въ Бахчисараѣ и Чуфутъ-Кале, пустынныя окрестности которыхъ напоминаютъ нѣкоторыя мѣстности Палестины. Но и тутъ, какъ художнику-психологу, ему не столько важна была характерность пейзажа, сколько нужно было самому испытать то чувство, какое испытываетъ человѣкъ, находясь на высотѣ горныхъ возвышеній.

Но если Гэ и Крамской могутъ быть только условно названы продолжателями Иванова, то прямымъ его продолжателемъ является В. Д. Полѣновъ. Въ своей извѣстной картинѣ „Христосъ и грѣшница“ онъ прямо идетъ по стопамъ Иванова, дѣлая при этомъ шагъ впередъ. Ивановъ, какъ я уже говорилъ, первый задался мыслью перенести событіе въ ту страну и въ то время, гдѣ и когда оно происходило. Какъ извѣстно, онъ всю жизнь мечталъ о поѣздкѣ на Іорданъ, чтобы изучить характеръ той мѣстности; въ его записныхъ книжкахъ мы видимъ, какъ обстоятельно изучалъ онъ нравы и костюмы Евреевъ того времени. Отчасти онъ перенесъ это и въ картину, хотя вполнѣ сдѣлать такой шагъ не рѣшился—оставилъ Христа въ традиціонной византійской одеждѣ. Для того времени это было бы уже слишкомъ смѣло. Полѣновъ пошелъ дальше. Онъ дѣйствительно, даже

неоднократно, ѣздилъ въ Палестину, изучилъ обстоятельно и природу страны, и костюмы, и нравы жителей, и исторію ихъ быта, и результаты всѣхъ этихъ изслѣдованій не побоялся внести въ картину.

Онъ изучилъ и возсоздалъ величественный храмъ, какимъ онъ долженъ былъ существовать, согласно послѣднимъ даннымъ археологіи. И во дворъ этого современнаго Христу зданія привелъ всѣхъ дѣйствующихъ лицъ Евангелія. Еще Ивановъ далъ чисто еврейскіе типы всѣмъ окружающимъ Христа, но самому Христу оставилъ почти неизмѣннымъ традиціонный типъ. Полѣновъ не остановился и на этомъ. Онъ изобразилъ Христа, и по типу, и по костюму, представителемъ той расы и того племени, къ которымъ Онъ принадлежалъ по своему человѣчеству.

Портретъ В. Д. Полѣнова.

Картина эта произвела громкую сенсацію: и въ публикѣ, и въ печати въ то время только и говорили, что о картинѣ Полѣнова. Одни восторгались ею, другіе просто не находили способовъ излить противъ нее какое-то даже ожесточеніе. Но это-то именно и показываетъ, что художникъ далъ намъ что-то не заурядное, съ чѣмъ придется впослѣдствіи считаться и позднѣйшимъ художникамъ и критикамъ. Явленія заурядныя всегда проходятъ тихо; ихъ или похвалятъ, или разбранятъ и забудутъ. Тутъ же чувствовалась какая-то сила, которая рано ли, поздно ли возьметъ свое, которую обмолчать нельзя. Не то же ли самое было и съ „Явленіемъ Мессіи"?!

Самый типъ Христа, на который такъ нападали въ этой кар-

В. Д. Полѣновъ. Христосъ и грѣшница.

тинѣ, потому что онъ былъ такъ необыченъ, потомъ, когда глазъ привыкъ къ нему, сразу былъ узнанъ въ другой картинѣ: „На Генисаретскомъ озерѣ“, гдѣ самъ художникъ даже отрицаетъ, что это Христосъ. Но сходство типовъ заставило всѣхъ видѣть въ немъ Того, Кто такъ часто уединялся туда запасаться нравственными силами для своего великаго дѣла.

Совсѣмъ въ иномъ родѣ является послѣдователемъ Иванова В. М. Васнецовъ.

Начавъ съ бытовыхъ картинокъ, и притомъ очень удачныхъ, В. М. Васнецовъ вскорѣ оставилъ этотъ родъ живописи и перешелъ въ область былинъ и народныхъ сказокъ, отъ которыхъ вѣяло истинною, высокою, и притомъ чисто-народною поэзіею. Такова, напримѣръ, картина, изображающая „Поле битвы“ изъ Слова о полку Игоревѣ. Багряно-кровавое солнце едва освѣщаетъ поле, покрытое тѣлами убитыхъ. По серединѣ лежитъ юный Изяславъ, „изронившій жемчюжну душу изъ храбра тѣла, чрезъ злато ожереліе“. А вороны и орлы спускаются уже на добычу. Тою же поэзіею проникнуты и другія его картины въ этомъ духѣ, каковы: „Сѣрый волкъ“, „Коверъ-Самолетъ“, „Витязь на распутьи“, „Аленушка“, „Три царевны подземнаго царства“, „Сиринъ-Птица“, „Илья Муромецъ“ и др.

Но гдѣ особенно развернулся въ этомъ смыслѣ талантъ художника—это въ его фрескахъ для Историческаго Музея, изображающихъ „Каменный вѣкъ“. Изумительное разнообразіе типовъ, сила воображенія, съ которой изображены эти дикари, полулюди-полузвѣри, экспрессія, движеніе, убѣдительность картины, заставляющая зрителя ни на мгновеніе не усомниться въ томъ, что все изображенное такъ и было, ни разу еще не встрѣчались въ нашей живописи въ такой мѣрѣ.

Но и это было только переходною стадіею въ развитіи художника. Въ полномъ же своемъ блескѣ явился талантъ Васнецова, когда онъ перешелъ къ религіозной живописи въ своихъ работахъ для Владимірскаго собора въ Кіевѣ.

Еще Ивановъ, принявъ заказъ запрестольнаго образа для храма Христа Спасителя въ Москвѣ, находилъ необходимымъ изучить впередъ тò, чтò дала намъ въ этомъ иконопись, „откуда родился русскій стиль церковный“, и поручалъ своимъ пріяте-

лямъ доставлять ему необходимый для этого матеріалъ. Въ настоящее время, при пробужденіи національнаго самосознанія въ Россіи, когда и архитектура наша сознала необходимость прежде всего изучить свою старину, естественно къ тому же сознанію должна была придти и религіозная живопись. Конечно, пока это будетъ дѣломъ механической комбинаціи отдѣльныхъ старинныхъ мотивовъ, какъ, въ большинствѣ случаевъ, до сихъ поръ дѣлаютъ наши архитекторы, никакого прогресса искусства, никакихъ истинно-художественныхъ произведеній ждать нельзя. Необходимо изученіемъ древнихъ памятниковъ достичь настоящаго пониманія самаго духа творчества того времени, и усвоивъ себѣ этотъ духъ, идти дальше самостоятельнымъ путемъ. Такой пріемъ изъ архитекторовъ усвоилъ себѣ профессоръ Померанцевъ, и благодаря этому, у насъ явилось дѣйствительно національное современное зданіе Московскихъ Городскихъ рядовъ.

Такимъ же путемъ пошелъ въ живописи и Васнецовъ. Онъ не заимствовалъ изъ иконъ той или другой черты, того или другого пріема композиціи; напротивъ, фантазія его развернулась здѣсь на полномъ просторѣ, но изученіе нашей древней иконописи дало ему возможность вполнѣ постичь тотъ духъ, которымъ проникнуты наши древнія иконныя изображенія, и проникшись имъ, онъ воспользовался тѣми средствами, какими располагаетъ современная живопись, и при помощи этихъ двухъ факторовъ создалъ намъ настоящую національную современную иконопись.

„Изображаетъ ли Васнецовъ древнихъ пророковъ, говоритъ одинъ изъ его критиковъ, онъ даетъ типичныя черты ихъ народности, ихъ эпохи, ихъ настроенія. Іеремія, Гедеонъ, Соломонъ смотрятъ на васъ со стѣнъ русскаго храма, какъ бы они смотрѣли изъ скиній и храмовъ древней Іудеи. Беретъ ли онъ русскихъ отшельниковъ-пустынниковъ, учениковъ византійскаго духовнаго уклада—вы легко отличите въ его образахъ и отпечатокъ этого южно-аскетическаго уклада, и основу русскаго народнаго характера.

Ѳеодосій Печерскій, Св. Сергій, Стефанъ Пермскій, митрополитъ Петръ поразятъ васъ въ этомъ отношеніи. Но самымъ удивительнымъ примѣромъ силы исторически-бытового пониманія

и творчества служатъ изображенные въ иконостасѣ Св. Ольга, Св. Владиміръ и Св. Александръ Невскій. Характеръ вѣроисповѣдничества трехъ эпохъ русской исторіи не могъ быть схваченъ съ большею силой и бытовой правдивостью, чѣмъ это сдѣлано В. М. Васнецовымъ въ лицахъ этихъ трехъ царственныхъ Святыхъ. Св. Ольга, по мощи вдохновенія, чуть-ли не лучшее, что создалъ В. М. Васнецовъ,—грозная воительница только что начинающаго завоевывать Русь православія; подъ ея стопами горитъ еще почва язычества; въ душѣ ея еще живы порывы, подымавшіе ее на страшную, безжалостную месть за Игоря. Св. Владиміръ — это уже спокойный и увѣренный, хотя все еще нѣсколько-суровый вождь, побѣдившій язычество религіи. Св. Александръ Невскій—это кроткій душею, знающій не мало внутреннихъ страданій, заступникъ вѣры, которою уже вполнѣ прониклось его отечество, но которую надо оберегать, какъ драгоцѣнный стягъ этого отечества, отъ отличающихся сравнительной терпимостью въ религіозномъ отношеніи татаръ. Нельзя так-

В. М. Васнецовъ. Св. княгиня Ольга. Эскизъ.

же не отмѣтить здѣсь образа Св. Михаила Тверского. Кроткая душа этого князя, погибшаго доблестно отъ татаръ, дивно выражена художникомъ; но и русскій князь, воинъ и правитель чувствуются несомнѣнно".

Такимъ образомъ, въ подобныхъ иконахъ насъ поражаетъ историческая правда, какой нельзя было искать въ нашихъ древнихъ иконахъ, но которая, при настоящемъ состояніи умовъ требуется отъ каждаго художника.

Въ такихъ иконахъ, какъ его знаменитая „Богоматерь", „Таинство Евхаристіи", „Спаситель и Богъ Отецъ", „Адъ", „Преддверіе рая", понятно, является мистическій характеръ. Въ нихъ, по выраженію того-же критика, „проявляется не идеализація земныхъ образовъ, а сдѣлана попытка возсоздать самые религіозные идеалы, стряхнувъ съ кисти земной прахъ; въ нихъ достигнуто удивительное сліяніе возвышенной простоты формъ, простой, но могучей гармоніи красокъ и тоновъ и недосягаемой высоты и красоты религіозныхъ представленій. Изъ этого сліянія получается какая-то идеально-неземная и въ то же время удивительно пластическая красота".

Но какъ все новое, непривычное встрѣчаетъ всегда нѣкоторый, большій или меньшій протестъ въ толпѣ, такъ и Васнецовъ не избѣгъ нареканій въ неискренности и условности. Къ чему, говорятъ многіе, его подражаніе византійцамъ?—Это было хорошо въ то время, когда люди не могли, не умѣли рисовать лучше, а теперь такая наивность пріемовъ смѣшна.

На это я отвѣчу словами другого его критика, В. Л. Дѣдлова: „Тѣ, кто требуетъ отъ художника, пишущаго на религіозныя темы, притомъ въ церкви, натурализма, впадаютъ въ крупную ошибку и, если захотятъ развить свою мысль до конца, придутъ къ нелѣпости. Натурализмъ предполагаетъ изображеніе предметовъ и лицъ такими, какими они являются въ дѣйствительности. Но вѣдь религія и дѣйствительность расходятся еще больше, чѣмъ нравственный идеалъ и дѣйствительная жизнь, и что̀ такое дѣйствительность? Это есть матеріалъ, который вѣчно и неустанно обработываютъ, согласно своимъ требованіямъ, наука, религія, этика, политика. За что-же лишать этого творческаго значенія одно искусство? Почему религія можетъ гово-

рить о Богѣ, а искусство не смѣетъ Его изображать иначе, какъ въ натуралистическихъ, то-есть, не божескихъ формахъ? Тутъ недоразумѣніе. Почему мы можемъ только мыслить величіе Евхаристіи, ея идеи, а на полотнѣ должны изображать ее непремѣнно при реальной, будничной обстановкѣ? Отчего мы соглашаемся, что идея Страшнаго суда, міровой совѣсти надъ жизнью всего человѣчества—великая и прекрасная идея, и въ то же время не хотимъ художнику позволить попытаться воплотить ея величіе и красоту въ краскахъ? Зачѣмъ стѣснять свободу творчества? Отвѣчаютъ, что не натурализмъ стѣсняетъ, а традиціи и условности. Но художникъ не былъ вовсе стѣсненъ традиціями въ „Евхаристіи". Правда, Христосъ на этой картинѣ стоитъ, а не сидитъ, что конечно, было-бы „натуральнѣй". Правда, апостолы подходятъ къ Нему въ однообразныхъ позахъ. Правда, ангелы съ рипидами имѣютъ видъ прислужниковъ при богослуженіи, а не духовъ. Всѣ фигуры написаны на вызолоченной стѣнѣ. Тутъ не только нѣтъ ничего натуральнаго, но и композиція заимствована отъ подобныхъ же изображеній въ древнихъ кіевскихъ церквахъ. Но это ничуть не стѣсняетъ художника. Сущность изображенія не реальная обстановка и не реальныя подробности, а мысль картины. Дѣло въ таинствѣ и въ смыслѣ этого таинства. Задача художника, въ этомъ случаѣ, передать не археологическія подробности обстановки и костюмовъ, а настроеніе минуты. А если это такъ, упомянутыя условности композиціи не могутъ повредить впечатлѣнію. Это становится особенно яснымъ, когда вы смотрите на „Евхаристію" Васнецова. Вы присутствуете при величественномъ богослуженіи. Прекрасный, величавый священнослужитель, позади него великолѣпный тронъ, подъ ногами великолѣпный мраморный полъ, и группа вѣрующихъ, подходящихъ къ таинственной чашѣ въ благоговѣйныхъ позахъ. Эти позы однообразны, но вѣдь во время богослуженія всѣ стоятъ одинаково. За то, какія чудныя головы, молодыя и старыя, какъ торжественны величавыя лица, какое удивительное у всѣхъ выраженіе „страха и вѣры"! Какія великія и глубокія, но забытыя чувства пробуждаетъ въ зрителѣ эта условно скомпанованная картина! „Забытыя слова" вновь приходятъ на умъ и получаютъ свой великій забытый смыслъ, обни-

В. М. Васнецовъ. Спаситель и Богъ Саваоѳъ. Эскизъ.

мающій не одну ѳелигіознѵю, но и всю дѵховнѵю область жизни. И силѣ впечатлѣнія ни мало не вредитъ не только ѵсловность

композиціи, но даже и то, что картина окнами разбита на три части. Такія темы выше условностей, — онѣ заставляютъ насъ забывать привычную намъ условность натурализма".

Точно также и относительно традиціонности типа Христа, противники Васнецова говорятъ, что онъ не творилъ, а копировалъ. Но это невѣрно. Васнецовъ воспользовался только древнимъ изображеніемъ, подобно тому, какъ другіе историческіе живописцы пользуются для своихъ картинъ современными портретами. Но въ глазахъ Васнецовскаго Христа зажегся живой свѣтъ, лицо, обозначенное на „подлинномъ портретѣ" въ видѣ намека, сухими и рѣзкими чертами, получило живое тѣло, жестъ потерялъ свою первоначальную угловатость, древняя мозаика стала жить. Въ храмѣ пять изображеній Спасителя, и всѣ они живутъ. Въ „Евхаристіи" это лицо исполнено строгой важности: совершается великое таинство. На „Страшномъ Судѣ" лицо, обращенное къ грѣшникамъ исполнено праведнаго гнѣва, не человѣческаго, не злого, а божественнаго гнѣва рокового приговора совѣсти. На „Крестной смерти" то же лицо озарено великимъ успокоеніемъ послѣ неизрѣченныхъ мукъ. Наконецъ, въ главномъ куполѣ Христосъ Богъ въ покоѣ, въ томъ божескомъ покоѣ, который все поддерживаетъ, все знаетъ, все любитъ и украшаетъ,—прекрасенъ, какъ день. Точно такая же разница и во всѣхъ изображеніяхъ Богоматери.

Такимъ образомъ, повторяю, В. М. Васнецовъ не копируетъ старыя иконы, подобно иконописцамъ-ремесленникамъ, механически воспроизводящимъ древнія прориси, а проникшись вѣрованіями и представленіями нашихъ предковъ, творитъ въ этомъ духѣ новыя, высокохудожественныя произведенія, вполнѣ удовлетворяющія и современнымъ художественнымъ требованіямъ. Мы люди русскіе, развѣ мы не унаслѣдовали отъ своихъ предковъ ихъ религіозныхъ принциповъ и представленій?! Эти принципы безотчетно и безсознательно живутъ въ нашей душѣ. Это мы видимъ даже изъ того, что всѣ новѣйшія изображенія Христа въ картинахъ нашихъ художниковъ-реалистовъ, если и прельщаютъ насъ, то только какъ картины,— никто изъ насъ не почувствуетъ въ себѣ стремленія благоговѣйно пасть ницъ предъ такимъ изображеніемъ, и мы гораздо естественнѣе сдѣлаемъ это предъ

В. М. Васнецовъ. Св. Пр. Несторъ лѣтописецъ. Эскизъ.

какою нибудь древнею иконою, хотя часто въ ней поражаетъ насъ грубость письма. Это внутреннее чувство, являющееся въ насъ продуктомъ наслѣдственности, одно могло бы дать силы и средства художнику для творчества иконописныхъизображеній, еслибы въ нашей національной жизни не было двухъ-вѣкового перерыва, если-бы заэтовремя въ душѣ нашей не накопилось нароста стороннихъ вліяній и взглядовъ, подъ часъ даже мало отвѣчающихъ нашимъ внутреннимъ потребностямъ, а приставшихъ къ намъ только механически. Вотъ для этого-то намъ и нужно изученіе нашей старины, чтобы при ея помощи, такъ

сказать, отбросить весь этотъ чуждый намъ наростъ и, оставивши себѣ только необходимые для современнаго человѣка результаты европейскаго образованія, возродиться снова къ русской жизни.

Конечно, законъ наслѣдственности не одинаково проявляется въ каждомъ человѣкѣ. Поэтому находятся такіе художники, которые, уступая общему современному требованію возрожденія національнаго духа, тѣмъ не менѣе, не находятъ въ себѣ никакихъ остатковъ національности и принуждены ограничиваться только изученіемъ древнихъ образцовъ и комбинаціею уцѣлѣвшихъ отъ того времени мотивовъ, что̀, конечно, не можетъ привести къ хорошимъ результатамъ. Напротивъ, человѣкъ, унаслѣдовавшій чисто русскую душу, какъ я сказалъ, долженъ только воскресить въ себѣ древніе образы, и они родятъ въ немъ самомъ новые образы, вполнѣ проникнутые національнымъ духомъ. Къ такимъ-то лицамъ и принадлежатъ въ архитектурѣ профессоръ Померанцевъ, а въ живописи В. М. Васнецовъ.

Портретъ В. Г. Шварца.

VII.

Такое же проникновеніе духомъ древняго времени, о какомъ я сейчасъ говорилъ по отношенію къ художнику-иконописцу, требуется и отъ художника-историка, намѣревающагося воскресить передъ нами въ своихъ картинахъ времена давно минувшія. Но, конечно, здѣсь требуется усвоить себѣ не только религіозное чувство того времени, но весь складъ той жизни. Къ сожалѣнію, изо всѣхъ нашихъ художниковъ, бравшихъ темы изъ нашей исторіи, только одинъ В. Г. Шварцъ вполнѣ удовлетворялъ этому требованію. Между тѣмъ стремленіе къ такимъ работамъ съ каждымъ годомъ очень замѣтно усиливается, такъ что образовались даже два общества историческихъ художниковъ, преимущественно почерпающихъ матеріалъ именно изъ русской исторіи, но всѣ они, если только историческая почва не является у нихъ вполнѣ случайнымъ элементомъ, который безо всякаго ущерба

картинѣ могъ бы быть и вовсе устраненъ, когда художникъ изображаетъ собственно какое-нибудь психическое состояніе и только почему-то пріурочиваетъ его къ историческому событію, всѣ остальные считаютъ вполнѣ достаточнымъ для своей задачи собрать нѣсколько археологическихъ аксессуаровъ, и то иногда съ ошибками, и среди нихъ помѣстить своихъ героевъ, взятыхъ прямо съ современной улицы.

Единственное въ этомъ случаѣ исключеніе, какъ я сказалъ, представляетъ В. Г. Шварцъ. Его картины не есть только плодъ тщательнаго изученія археологіи и костюмовъ, или портретовъ нашихъ историческихъ дѣятелей. Каждая его картина и каждый рисунокъ доказываютъ свободное творчество, они непринужденны и вольны, какъ будто вылились изъ подъ его кисти, или пера, въ видѣ мгновенной импровизаціи, но во всеоружіи правды, мѣткости и глубокаго знанія. Особенно удачны его картины, относящіяся къ XVI и XVII вѣкамъ.

Въ своихъ иллюстраціяхъ къ роману гр. А. К. Толстого „Князь Серебряный" и къ „Пѣснѣ о купцѣ Калашниковѣ" Лермонтова, Шварцъ представилъ намъ эпоху Іоанна Грознаго и такъ правдиво, глубоко и полно исчерпалъ ее, какъ ни одинъ художникъ, ни до него, ни послѣ. Но еще удачнѣе его картины изъ временъ царя Алексѣя Михайловича.

Его „Шествіе патріарха на осляти въ Вербное воскресенье", „Московскій посольскій приказъ", „Царь Алексѣй Михайловичъ, играющій въ шахматы", „Нареченіе царской невѣсты" и „Патріархъ Никонъ въ Новомъ Іерусалимѣ",—всѣ эти вещи до такой степени проникнуты исторической правдой, что, глядя на нихъ, зритель невольно переносится за двѣсти слишкомъ лѣтъ и какъ бы воочію видитъ все, изображенное художникомъ. Но что составляетъ истинный chef-d'oeuvre Шварца—это „Царскій поѣздъ на богомолье". Здѣсь художникъ, въ полномъ смыслѣ слова, воскресилъ передъ нами русскую старину. Среди зимняго пейзажа во время ростепели, двигается царскій поѣздъ. Одинъ за другимъ тянутся, извиваясь по едва протоптанной въ снѣгу дорогѣ, неуклюжіе возки, нѣкоторые украшенные огромными орлами во всю переднюю стѣнку. Въ каждый возокъ запряжено по четыре и по пяти лошадей гуськомъ; на переднихъ лошадяхъ

ѣдутъ вершники въ богатыхъ шубахъ. Со всѣхъ сторонъ вооруженные стрѣльцы и пристава. Возки переваливаются съ боку на бокъ по сугробамъ; лошади едва вытягиваютъ ихъ изъ горъ снѣга. Собаки, выскочившія изъ бѣдныхъ жалкихъ деревушекъ, съ лаемъ скачутъ по сторонамъ; неуклюжіе, тяжелые стрѣльцы отгоняютъ ихъ плетьми, а мужики и бабы, завидѣвъ царскій поѣздъ, опрометью бѣгутъ изъ своихъ избъ, чтобы увидать его хоть однимъ глазкомъ, показать его своимъ ребятишкамъ. Вдали, на горизонтѣ, виднѣется монастырь съ церковью, куда ѣздили царь съ царицей на поклоненье. Направо четыре жиденькихъ де-

В. Г. Шварцъ. Царскій поѣздъ на богомолье.

ревца безъ листьевъ. На самомъ переду, стрѣлецкій сотникъ съ перевязью черезъ плечо, медленно двигается на тяжелой горбаносой лошади и отдаетъ приказанія переднему вершнику, преуморительно сидящему верхомъ, раздвинувъ по мужицки локти врозь, и почтительно косящемуся на начальника.

Въ одномъ письмѣ, въ шутливыхъ стихахъ, самъ Шварцъ такъ описываетъ свою картину:

„Кончена, говоритъ онъ, моя картина:
Ѣдетъ царь съ своей женой,
Скачетъ конная дружина
За четою молодой“.

Эта картина не только по вѣрности аксессуаровъ, но и по правдиво и необыкновенно характерно переданному духу того времени, настоящій chef-d'oeuvre не только произведеній Шварца, но и вообще всей русской исторической живописи.

Къ сожалѣнію, художникъ этотъ умеръ въ молодыхъ годахъ и немного успѣлъ оставить намъ такихъ образцовъ, и только что описанная картина была его лебединой пѣснью. Смерть его была истинно тяжелымъ ударомъ не только для его родственниковъ и пріятелей, но и для всѣхъ истинно любящихъ и цѣнящихъ русское искусство, хотя приходится сознаться, что число такихъ лицъ было тогда очень не велико, и значеніе Шварца стали понимать уже много лѣтъ спустя послѣ его смерти. Но за то съ тѣхъ поръ годъ отъ году слава его все растетъ, произведенія его изучаются болѣе внимательно, и какъ слѣдствіе этого, вѣроятно, скоро и вліяніе его на послѣдующихъ художниковъ сдѣлается замѣтнѣе.

Почти двадцать лѣтъ послѣ его смерти И. Н. Крамской въ одномъ своемъ письмѣ выразился такъ: „И вотъ какъ странно у насъ на Руси: былъ Шварцъ, началъ проводить борозду, и очень глубокую, вѣрно угаданную въ направленіи своемъ исторически; умеръ онъ и все пошло опять: кто—куда. Какъ будто и не было человѣка! Заслуга его никому ни урокъ, ни руководство. Только теперь есть какой-то Яновъ, довольно блѣдный талантъ, но усердный орнаментистъ и рисовальщикъ разныхъ древностей, подчасъ не идущихъ къ дѣлу, да пожалуй у Сурикова какой-то древній духъ (и одинъ только запахъ) въ его „Казни стрѣльцовъ", вотъ и все. Чуть не двадцать лѣтъ уже, какъ Шварцъ умеръ, а русская историческая живопись все такая же глупая, какъ была и до него".

Портретъ В. И. Сурикова.

Послѣ этого письма прошло еще почти тринадцать лѣтъ, а дѣло мало измѣнилось, и мы почти съ такимъ же правомъ долж-

В. И. Суриковъ. Этюдъ къ «Боярынѣ Морозовой»

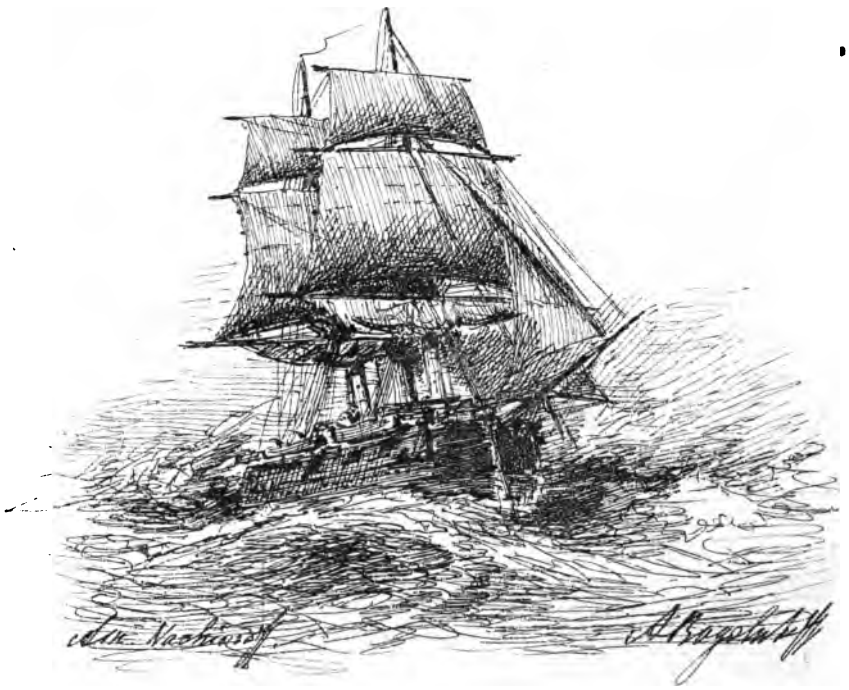
ны повторять эти слова. И теперь только В. И. Суриковъ выдѣляется изо всей остальной толпы своихъ собратьевъ, хотя не даетъ намъ ничего подобнаго картинамъ Шварца. Но, по крайней мѣрѣ, когда появляются на выставкахъ его картины, онѣ всегда привлекаютъ къ себѣ толпу публики, составляются о нихъ самыя разнорѣчивыя мнѣнія, но всѣ, даже и хулители ихъ, долго не могутъ отойти отъ картинъ и противъ воли простаиваютъ передъ ними дольше, чѣмъ передъ многими другими. Все это показываетъ, что художникъ имѣетъ что-то, что его выдѣляетъ изъ массы, особенно если принять во вниманіе тѣ бросающіеся въ глаза недостатки въ его живописи, которые не могутъ укрыться даже и отъ неспеціалистовъ.

В.И.Суриковъ. Этюдъ къ «Боярынѣ Морозовой».

Одинъ изъ его критиковъ, В. М. Михеевъ, передаетъ, что В. И. Су-

риковъ разъ самъ выразился въ частной бесѣдѣ по поводу одной картины: „она написана, сказалъ онъ, хорошо, но художникъ не вѣрилъ въ то, что̀ писалъ". „Вѣрить въ то, что̀ пишешь! замѣчаетъ этотъ критикъ,—вотъ ключъ, который поможетъ намъ разгадать тайну, заключенную въ этихъ технически, можетъ быть, не вполнѣ совершенныхъ произведеніяхъ". Эта-то вѣра въ то, что̀ творитъ художникъ, и дѣйствуетъ на зрителя, заставляя и его невольно поддаваться этому чувству, и сообщаетъ картинѣ тотъ „духъ", о которомъ говоритъ въ своемъ письмѣ И. Н. Крамской. Всѣмъ знакомы главныя изъ его картинъ: „Меншиковъ въ ссылкѣ", „Утро стрѣлецкой казни", „Боярыня Морозова", „Игра въ городки" и „Покореніе Ермакомъ Сибирскаго царства". Во всѣхъ въ нихъ чувствуется талантъ историческаго живописца, но всѣ онѣ, повторяю, далеки отъ того настоящаго древняго духа, какой мы видѣли у Шварца.

В. И. Суриковъ. Этюдъ къ «Боярынѣ Морозовой».



А. П. Боголюбовъ. Корабль «Адмиралъ Нахимовъ».

VIII.

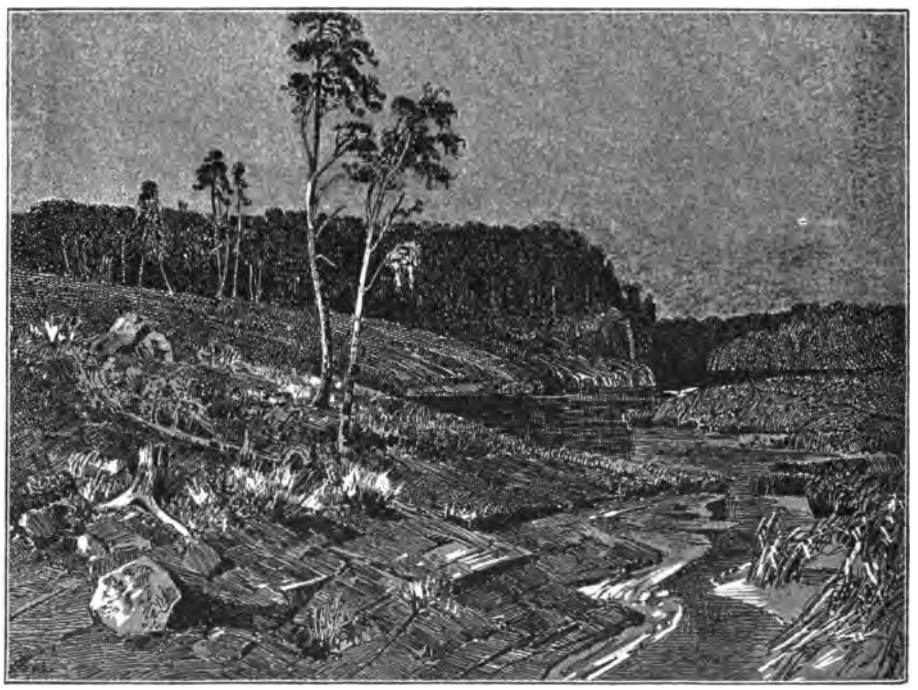
Пейзажная живопись, по удачному выраженію В. В. Стасова,—„одна изъ лучшихъ славъ русскаго искусства, давно признаваемая уже и въ остальной Европѣ. И все таки дѣйствительно талантливые пейзажи появились у насъ недавно, лишь съ царствованія Императора Николая I“.

Какъ я уже говорилъ въ началѣ книги, еще М. Н. Воробьевъ достигъ такой художественной правды въ своихъ картинахъ, что и до сихъ поръ онѣ не потеряли значенія. Всѣ его произведенія полны жизни, силы и одушевленія; въ нихъ нѣтъ ни заученныхъ, условныхъ эффектовъ, ни изысканнаго расположенія линій—это обширныя панорамы, въ которыхъ вполнѣ уловленъ характеръ и колоритъ мѣстности. У него нѣтъ ни рѣзкости контуровъ, ни сухости, ни пестроты тѣней, ни нагроможден-

ности предметовъ: вездѣ у него есть разстояніе, и по мѣрѣ того, какъ всматриваешься въ картину, разстоянія эти растутъ, расширяются, и дальніе планы, отодвигаясь, теряются на горизонтѣ.

Можно сказать, что М. Н. Воробьевъ далъ намъ воздухъ.

А. И. Куинджи, послѣ него, выражаясь подобнымъ же образомъ, далъ свѣтъ. Свѣтовые эффекты солнца и луны почувствованы и переданы имъ съ такою оригинальностью и новизною, что не только искупаютъ всѣ погрѣшности и недочеты, кото-



А. И. Куинджи. На Валаамѣ.

рыхъ порою не чужды его картины, но выдѣляютъ его изъ всѣхъ остальныхъ пейзажистовъ.

По поводу, напримѣръ, картины его „Ночь на Днѣпрѣ“, И. Н. Крамской выразился такъ: „Вся картина, пишетъ онъ, наполнена дѣйствительнымъ свѣтомъ и воздухомъ, его рѣка дѣйствительно совершаетъ величественно свое теченіе, и небо— настоящее бездонное и глубокое. Я знаю эту картину давно, пишетъ онъ далѣе, и видѣлъ при всѣхъ моментахъ дня и во всѣхъ

освѣщеніяхъ и могу свидѣтельствовать, что, какъ при первомъ знакомствѣ съ нею я не могъ отдѣлаться отъ физіологическаго раздраженія въ глазу, какъ бы отъ дѣйствительнаго свѣта, такъ и во всѣ послѣдующіе разы, когда мнѣ случалось ее видѣть, всякій разъ одно и то же чувство возникало во мнѣ при взглядѣ на картину и, попутно, наслажденіе ночью, фантастическимъ свѣтомъ и воздухомъ".

И. И. Шишкинъ, опредѣляя подобнымъ же образомъ, далъ намъ, если можно такъ выразиться, землю, т. е. почву. Онъ съ такою точностью изучилъ свойства каждаго дерева, что по его

А. И. Куинджи. Чумацкій перевалъ.

картинѣ какой-нибудь опытный агрономъ въ состояніи безошибочно опредѣлить намъ точный составъ самой почвы и, можетъ быть, даже подпочвеннаго слоя. У насъ рѣшительно нѣтъ другого такого превосходнаго рисовальщика, достигающаго при этомъ въ нѣкоторыхъ картинахъ, необычайной поэзіи. Тѣмъ не менѣе, отдавая ему полную справедливость въ необыкновенномъ знаніи рисунка и въ самомъ тщательномъ изученіи дерева, нѣкоторые изъ нашихъ художественныхъ критиковъ, упрекаютъ его въ отсутствіи именно той чарующей поэзіи, которая охватываетъ всякаго, входящаго въ прохладу и тишину дѣвственнаго лѣ-

са. Но, какъ я уже замѣтилъ, это не вполнѣ справедливо. Если это можно сказать про нѣкоторыя, худшія его произведенія, то въ своихъ лучшихъ картинахъ онъ достигаетъ такого совершенства, что самыя краски и холстъ какъ бы исчезаютъ, и зритель чувствуетъ передъ собою настоящій лѣсъ, съ вѣковыми соснами, съ поросшимъ густымъ мхомъ валежникомъ, чувствуетъ всю его чарующую прелесть и не можетъ оторваться отъ него, не можетъ заставить себя видѣть предъ собой картину, а не выхваченный и запечатлѣнный художникомъ уголокъ природы. Вспомнимъ хотя бы его картину „Ручей въ лѣсу", которая получила

И. И. Шишкинъ. Рожь.

первую премію отъ Общества Поощренія Художниковъ, не смотря на то, что конкурентомъ съ нимъ въ данномъ случаѣ явился тоже замѣчательный художникъ Ѳ. А. Васильевъ и тоже съ одною изъ лучшихъ своихъ работъ, затѣмъ вспомнимъ „Рожь", „Сосновый лѣсъ" и др. Что же касается рисунковъ перомъ, то здѣсь И. И. Шишкинъ рѣшительно не имѣетъ у насъ себѣ соперниковъ, такъ же, какъ и въ офортѣ.

Я сейчасъ упомянулъ о въ высшей степени симпатичномъ и талантливомъ художникѣ, къ сожалѣнію, такъ рано сошедшемъ въ могилу, прежде чѣмъ талантъ его успѣлъ развернуться во всей своей мощи. Я говорю о Ѳ. А. Васильевѣ.

Художественное развитіе его представляетъ необыкновенный интересъ, такъ какъ въ немъ русская пейзажная живопись едва не получила осуществленія всѣхъ своихъ стремленій. Онъ былъ близокъ къ тому, чтобы сочетать самую строгую реальность съ высоко поэтическимъ чувствомъ. И онъ сочеталъ бы это, потому что шелъ по вѣрному пути и имѣлъ для этого достаточно таланта, если бы ранняя смерть не сразила этого еще „недозрѣвшаго генія".

Будучи въ самыхъ близкихъ сношеніяхъ съ И. И. Шишки-

И. И. Шишкинъ. и К. А. Савицкій. Медвѣжье семейство.

нымъ, Васильевъ сначала шелъ, какъ говорится, рука объ руку съ нимъ, отчасти находясь даже подъ его вліяніемъ, но вскорѣ пути ихъ разошлись до полной противоположности, такъ что трудно встрѣтить двѣ натуры настолько несогласныхъ между собою, какъ Шишкинъ и Васильевъ.

Насколько первый объективенъ, настолько второй субъективенъ. Въ началѣ, какъ говоритъ И. Н. Крамской, близко знавшій его уже въ то время, онъ „подражалъ самому лучшему; онъ открывалъ и угадывалъ это лучшее вездѣ, часто по одному

образчику; онъ шелъ дальше—догадывался, что̀ должно заключаться въ томъ, чего онъ еще не видалъ. Можно сказать, онъ подражалъ всему, и ничему исключительно. Въ рисованіи и живописи съ натуры онъ чрезвычайно быстро оріентировался: онъ почти сразу угадывалъ, какъ надо подойти къ предмету, что̀ не существенно, и съ чего слѣдуетъ начать.

Учился онъ такъ, что казалось, будто онъ живетъ въ другой разъ, и что ему остается, что-то давно забытое только при-

Ѳ. А. Васильевъ. Портретъ художника.

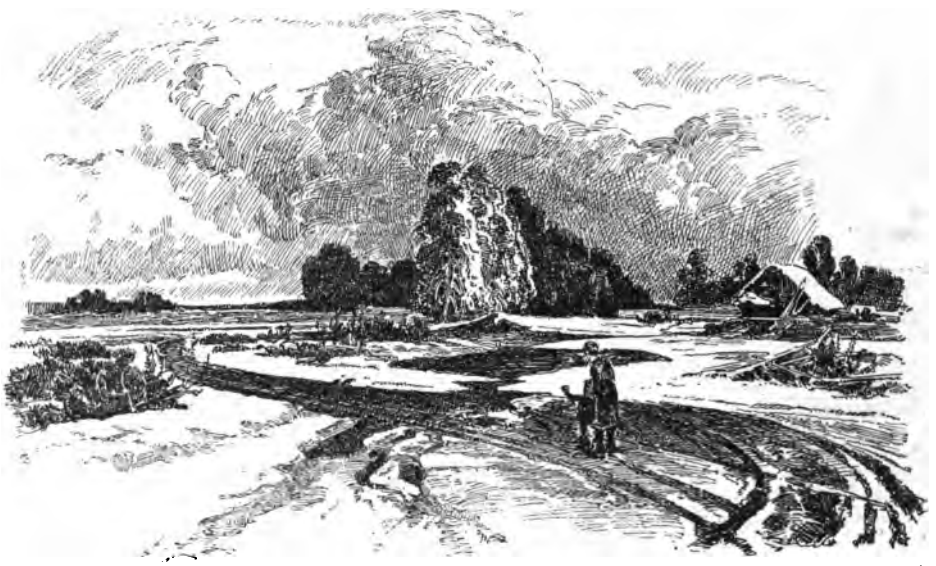
поминать. Работалъ онъ страстно; апатичность и разсѣянность не врывались къ нему въ то время, когда въ рукахъ его былъ карандашъ, или вѣрнѣе,—механически, безъ участія сердца онъ работать не могъ. Въ этомъ онъ инстинктивно выполнялъ то̀ мудрое правило, которое въ настоящее время лучшіе художники въ Европѣ стараются провести на практикѣ: не работать въ то время, когда вы не знаете и не чувствуете, что̀ именно вы хотите сдѣлать и какъ. Васильевъ безъискусственно и просто подчинялся

Ѳ. А. Васильевъ. Пейзажъ.

Ѳ. А. Васильевъ. Лѣсной пейзажъ.

требованіямъ своей натуры". „Если онъ не во всѣхъ деталяхъ зналъ, что̀ онъ сдѣлаетъ, зато зналъ всегда отчетливо, какое именно впечатлѣніе онъ желаетъ вызвать".

Дальнѣйшее развитіе Ѳ. А. Васильева прекрасно охарактеризовано тѣмъ же И. Н. Крамскимъ, въ его письмѣ по поводу картины Ѳ. А. Васильева „Крымскій видъ", находящейся въ Третьяковской галлереѣ. „Настоящая картина, пишетъ онъ, ни на что̀ уже не похожа, никому не подражаетъ, не имѣетъ ни малѣйшаго, даже отдаленнаго сходства ни съ однимъ художникомъ, ни съ одной школой. Это что-то до такой степени са-



Ѳ. А. Васильевъ. Оттепель.

мобытное и изолированное отъ всякихъ вліяній, стоящее внѣ всего теперешняго искусства, что я могу сказать только одно: это еще не хорошо, то-есть не вполнѣ хорошо, даже мѣстами плохо, но это—геніально. Картина теперешняя есть дальнѣйшее развитіе тѣхъ инстинктовъ, которые зашевелились въ прошломъ году въ картинѣ, тоже присланной на мое имя и тоже на конкурсъ". Разобравши далѣе всѣ достоинства и недостатки картины, Крамской заканчиваетъ: „Послѣ вашей картины, всѣ картины — мазня и ничего больше. Вотъ вы куда хватили! Кромѣ того, ваша теперешняя картина меня раздавила окончательно. Я

увидалъ, какъ надо писать. Какъ писать не надо—я давно зналъ, но еще собственно серьезно не работалъ до сихъ поръ, но какъ писать надо—вы мнѣ открыли. Это такая страшная и изумительная техника, что я стыжусь, что̀ мнѣ иногда нравилось. Да-съ, я теперь иначе примусь и полагаю, что я васъ понялъ. Замѣчаете ли вы, что я ни слова не говорю о краскахъ? Это потому, что ихъ нѣтъ въ картинѣ совсѣмъ, понимаете ли?—совсѣмъ. Передо мной величественный видъ природы, я вижу лѣса, деревья, вижу облака, вижу камни, да еще не просто, а по нимъ ходитъ

Ѳ. А. Васильевъ. Мокрый лугъ.

поэзія свѣта, какая-то таинственная тишина, что-то глубоко задумчивое, таинственное, ну, кто же изъ смертныхъ можетъ видѣть какую либо краску, какой либо тонъ? При этихъ условіяхъ?"

Но стремленія молодого художника были такъ высоки, что и эта картина, и этотъ отзывъ не удовлетворили его.

„Картина для меня, пишетъ онъ въ отвѣтъ на приведенное сейчасъ письмо, не смотря даже на ваши похвалы... все-таки малая передъ тѣмъ, что̀ нужно сдѣлать, — мазня, и только. Что картина эта не похожа на другія—правда сущая, но въ ней есть

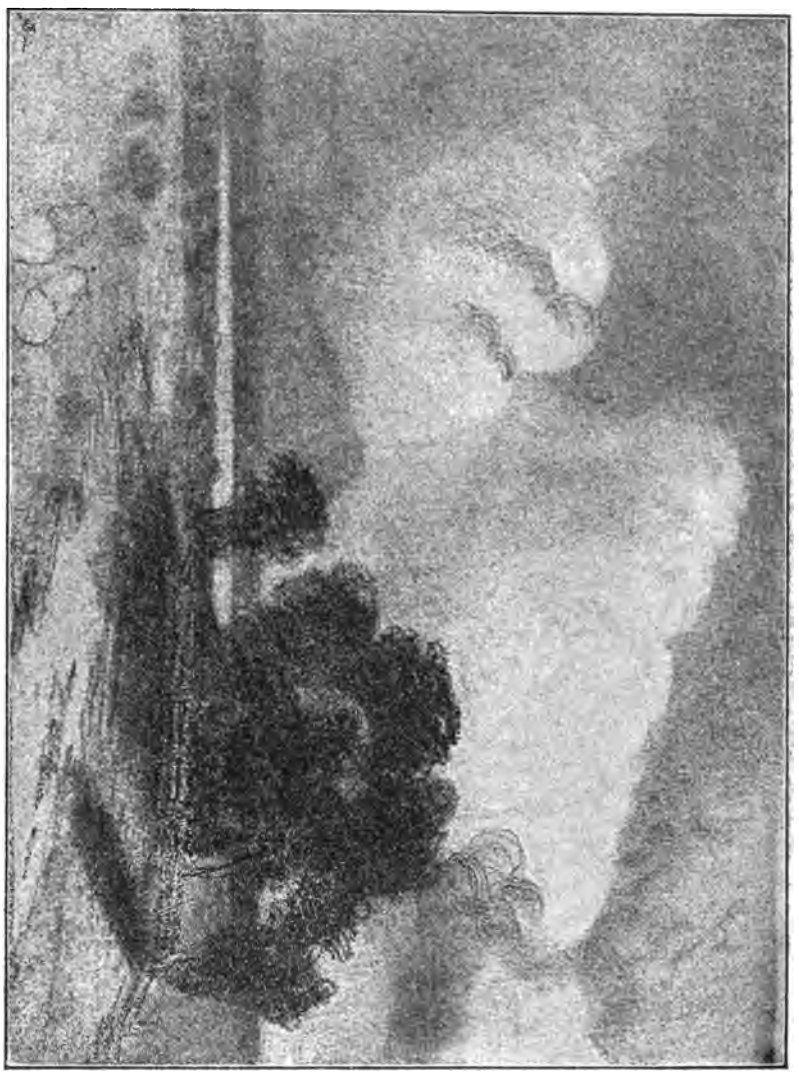
еще сходство съ русской школой, по одеждѣ и по неглиже. Это меня смущаётъ больше всего, но не потому, что я предпочитаю

Ѳ. А. Васильевъ. Лѣсной пейзажъ.

школу иностранную, а потому, что я не хочу ни той, ни другой, и меня терзаетъ мысль, что я еще не скоро вполнѣ этого добьюсь. Что я добьюсь — это вѣрно; но дастъ ли мнѣ здоровье

столько дней и годовъ, сколько для этого нужно,—единому Богу извѣстно, а въ сущности, и времени-то надо немного".

Я позволилъ себѣ нѣсколько дольше остановиться на Ѳ. А. Васильевѣ, потому что вижу въ немъ настоящаго пред-



Ѳ. А. Васильевъ Пейзажъ.

ставителя современной русской пейзажной живописи,—представителя, который, если бы смерть пощадила его еще нѣсколько лѣтъ, могъ бы дать намъ первоклассныя произведенія и совершить громадный переворотъ во всей пейзажной живописи.

Особенно хороши его картины: „Послѣ грозы“, „Мокрый лугъ“, „Оттепель“, „Передъ дождемъ (осень, закатъ солнца)“, „Зима въ Крыму“, „Прибой волнъ“, „Крымскіе виды“, „Дорога въ лѣсу“, „Послѣ дождя“, „Волжскія лагуны“, „Сосны“ и другія, и особенно—„Оттепель“ и „Мокрый лугъ“.

Почти то же мѣсто, какое занимаетъ Ѳ. А. Васильевъ среди художниковъ сухопутнаго пейзажа, среди маринистовъ занимаетъ Р. Г. Судковскій, тоже рано сошедшій въ могилу, не успѣвъ достичь полнаго развитія своего таланта. Онъ также сочеталъ высокую поэзію съ самымъ тщательнымъ изученіемъ натуры. Жизненность и прозрачность его волны, ея могучій взмахъ не уступаютъ волнамъ Айвазовскаго, но въ то же время тутъ чувствуется глубокая безукоризненная вѣрность и отсутствіе всякой погони за эффектомъ. Эффектъ достигается исключительно умѣньемъ выбрать сюжетъ и точно передать натуру. Если его можно отчасти упрекнуть въ нѣкоторой сухости, то это исключительно оттого, что онъ не успѣлъ еще вполнѣ овладѣть техникой, и это, безъ сомнѣнія, исчезло бы безъ слѣда, если бы смерть не похитила его такъ рано.

И. И. Шишкинъ. Могила Ѳ. А. Васильева.

И. Е. Рѣпинъ. Портретъ М. М. Антокольскаго.

IX.

Перехожу теперь къ скульптурѣ, которая имѣетъ только единственнаго выдающагося представителя новаго направленія въ лицѣ М. М. Антокольскаго, прославившаго свое имя не только у насъ, но и во всей Европѣ. Еще пятнадцать лѣтъ тому

назадъ парижскій корреспондентъ газеты „Times“ выразился, говоря о немъ, что „французскіе скульпторы будутъ учиться на Антокольскомъ, и узнаютъ, какъ громадно вдохновеніе, по-

М. М. Антокольскій. Офелія.

черпнутое изъ искренняго изученія живой натуры“. Такой отзывъ былъ и въ то время далеко не одиночнымъ; большинство прессы разныхъ націй отзывалось о талантѣ нашего скульптора подобнымъ же образомъ.

Чтобы ясно представить себѣ характерныя особенности Антокольскаго, разсмотримъ лучшія его произведенія.

Говоря объ оцѣнкѣ художественныхъ произведеній, нашъ великій Пушкинъ сказалъ:

Ты самъ свой высшій судъ,
Всѣхъ лучше оцѣнить умѣешь ты свой трудъ.

Самъ Антокольскій, какъ свидѣтельствуетъ авторъ недавно появившейся въ журналѣ „Новое Слово" статьи: „Въ мастерской Антокольскаго", считаетъ, что лучшая изо всѣхъ его статуй—„Спиноза". „Спиноза, говоритъ художникъ, мнѣ дороже всего, что̀ я сдѣлалъ, — это мое лучшее произведеніе. Въ него я вложилъ всю свою душу. Въ минуты тоски и тяжелаго настроенія я нигдѣ не нахожу такого успокоенія, какъ передъ этой статуей".

Предъ нами слабое, больное тѣло. Ноги старательно прикрыты одѣяломъ. Исхудавшія руки покорно сложены въ предсмертномъ безсиліи. Листы рукописи, быть можетъ, съ послѣдними мыслями философа, лежатъ у него на колѣняхъ, а нѣкоторые упали къ ногамъ. Сила и воля, отличавшія его при жизни, вполнѣ угасли. „Одно спокойное созерцаніе, исполненное чудной примирительной грусти и все еще пытливаго вдумчиваго вопроса, — послѣдняго исканія истины, — поддерживаетъ въ предсмертныя минуты этотъ, всю жизнь физически болѣвшій организмъ". Эти глаза, эти руки, эта блѣдная улыбка устъ, ка́къ все это дѣйствительно дополняетъ одно другое, какое неотразимое впечатлѣніе производитъ на зрителя!

„Рядомъ со „Спинозой", говоритъ далѣе Антокольскій, я ставлю одно лишь мое произведеніе—„Христіанскую мученицу". Она—духовная сестра „Спинозы". Какъ женщина, она, можетъ быть, прекраснѣе его".

Здѣсь художникъ, какъ нигдѣ, разорвалъ со всѣми традиціями. Скульптура болѣе всякаго другого искусства преслѣдовала всегда красоту формъ. Тутъ же предъ нами совсѣмъ некрасивыя, костлявыя, угловатыя, истощенныя страданіемъ, постомъ и бдѣніемъ формы, но въ нихъ выражена такая трогательная глубокая созерцательность, такое религіозное пареніе души, что всѣ

физическіе недостатки невольно забываются, и чувствуется дѣйствительно что-то „не отъ міра сего“, и это не отъ міра сего, какъ выразился одинъ критикъ, „не только по высокому полету

М. М. Антокольскій. Не отъ міра сего.

души, но и по тому отреченію тѣла отъ всего, что̀ поддерживаетъ и краситъ это тѣло“.

О своемъ „Мефистофелѣ“ Антокольскій сказалъ такъ:

„Одно время у меня даже была мысль назвать его „Девятнадца-

М. М. Антокольскій. Христосъ предъ Пилатомъ.

тымъ вѣкомъ“. Во всякомъ случаѣ, это не гётевскій Мефистофель. Въ сущности, герои гётевскаго произведенія — Мефисто-

фель, Фаустъ и Вагнеръ — составляютъ вмѣстѣ одинъ цѣльный типъ. Гёте напрасно раздробилъ его на три личности... Такого цѣльнаго Мефистофеля я именно и старался создать".

М. М. Антокольскій. Мефистофель.

Оставивъ въ сторонѣ вопросъ, напрасно или не напрасно разбилъ великій Гёте этотъ типъ на три отдѣльныхъ типа, какъ вопросъ сторонній, нельзя не согласиться съ тѣмъ,

что Мефистофель Антокольскаго дѣйствительно прекрасно выражаетъ собою цѣлый девятнадцатый вѣкъ, со всѣмъ его сухимъ, безпощаднымъ анализомъ, разрушившимъ всю поэзію жизни и приведшимъ человѣка къ безотрадной и безнадежной тоскѣ. Вотъ онъ сидитъ съ своимъ сильнымъ змѣеподобнымъ тѣломъ,

М. М. Антокольскій. Несторъ лѣтописецъ.

[illegible] всѣ [illegible] [illegible] съ отрублен[illegible] цѣпкими руками и ногами — [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] анализа. Онъ прижалъ къ колѣнамъ свою голову. Глубокая мировая тоска [illegible] [illegible] [illegible] въ чертахъ его [illegible], [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

тоскующаго лица. Въ даль ушли эти безотрадно пытливые глаза, въ безконечную даль неразрѣшимаго. И притомъ, если можно

М. М. Антокольскій. Петръ Великій.

такъ выразиться, все его безобразіе рѣшительно производитъ впечатлѣніе красоты. Этого еще не достигалъ и самъ Антокольскій ~~ни~~ въ ~~какой другой~~ ~~своей~~ ~~работѣ~~.

Своего „Ивана Грознаго“ художникъ опредѣлилъ въ одномъ письмѣ къ В. В. Стасову, говоря: „Мой „Иванъ Грозный“—мучитель и мученикъ“. И это совершенно вѣрно. Мы видимъ его въ богатомъ царскомъ креслѣ, въ припадкѣ страшнаго мученія и бѣшенства. Его сухая, костлявая фигура полна энергіи зла; его осунувшееся лицо и свирѣпыя черты явились плодомъ страшныхъ сценъ—неумолимыхъ пытокъ и истязаній, но въ настоящую минуту онъ почувствовалъ голосъ совѣсти и страха будущей жизни. Онъ только что прочелъ нѣсколько страницъ изъ своего поминальнаго синодика убитыхъ имъ жертвъ, и рука его судорожно сжала ручку кресла, свирѣпые глаза потухли, а голова въ скуфейкѣ безсильно опустилась на грудь.

Ни одинъ еще изъ нашихъ художниковъ не представилъ намъ такъ удачно этотъ глубоко-сложный характеръ и притомъ въ такой глубоко-страстный моментъ.

Нашъ извѣстный писатель И. С. Тургеневъ, увидавъ эту статую, написалъ объ ней въ „Петербургскихъ Вѣдомостяхъ“ самый восторженный отзывъ:

„Не могу, писалъ онъ, не подѣлиться съ читателями тѣмъ отраднымъ впечатлѣніемъ, которое произвело на меня новое проявленіе русскаго искусства. Я говорю о статуѣ г. Антокольскаго, представляющей Ивана Грознаго. Мнѣ довелось увидѣть ее почти въ самый день моего возвращенія въ Россію. Слухи о ней начали ходить въ публикѣ съ конца прошлаго года, но только весьма недавно небольшая мастерская молодого ваятеля въ Академіи Художествъ стала наполняться посѣтителями, желающими полюбоваться „новинкой“. И стоитъ ею любоваться, стоитъ радоваться ей.

Послѣ замысла, по мастерству и красотѣ исполненія, по глубокому проникновенію въ историческое значеніе и самую душу лица, избраннаго художникомъ,—статуя эта рѣшительно превосходитъ все, что явилось у насъ до сихъ поръ въ этомъ родѣ. Царь Иванъ представленъ сидящимъ на богатомъ, старинномъ креслѣ; на головѣ его скуфья, растегнутый у ворота халатъ, въ видѣ покрывала, охваченъ простымъ поясомъ; тяжелая шуба въ широкихъ складкахъ падаетъ кругомъ; на колѣнахъ у него лежитъ, какъ бы скользя съ нихъ, раскрытое Евангеліе;

извѣстный, остроконечный посохъ воткнутъ въ землю возлѣ него. Тяжкое раздумье овладѣло имъ: онъ видимо—одинъ, положимъ, гдѣ-нибудь, въ отдаленномъ покоѣ дворца въ Александровской слободѣ. Онъ понурилъ голову, сдвинулъ брови, сжалъ

М. М. Антокольскій. Голова Ярослава Мудраго.

губы—внизъ и въ бокъ устремилъ глаза... Одной рукой онъ оперся о ручку кресла, какъ бы собираясь встать; другая лежитъ безсильно, обвитая чётками, съ подвернутыми пальцами. Въ наклонномъ положеніи стана, въ неровномъ рисункѣ плечей,

въ каждой чертѣ типически-вѣрнаго, изможденнаго и все-таки величаваго лица, въ каждой подробности всей фигуры — такъ,

М. М. Антокольскій. Голова Ермака.

кажется, и читаешь всѣ ощущенія, всѣ чувства, мысли, которыя смутно, и сильно, и горестно задвигались въ этой усталой душѣ. Тутъ и страхъ смерти, и раздраженіе больного человѣ-

ка, избалованнаго беззавѣтной властью, и раскаяніе, и сознаніе грѣха, и застарѣлая злоба, и желчь, и подозрительность, и жестокость, и вѣчное исканіе измѣны... Онъ собирается встать, этотъ старый, злой, больной человѣкъ, который въ одно и то же время и русскій—и царь, царь съ ногъ до головы—не хуже короля Лира. И что̀ онъ станетъ дѣлать, какъ встанетъ? Пытать? молиться? или пытать и молиться? Не нужно быть особенно чуткимъ человѣкомъ, чтобъ понять, что̀ хотѣлъ сказать художникъ. То, что̀ онъ задумалъ изобразить — дѣло сложное, какъ вообще все человѣчески — живое; но выполнилъ онъ свою задачу съ такою очевидной ясностью, съ такой увѣренностью мастера, что не вызываетъ въ зрителѣ ни малѣйшаго колебанія; а впечатлѣніе такъ глубоко, что отдѣлаться отъ него невозможно; невозможно представить себѣ Грознаго иначе, чѣмъ какимъ его подстерегла творческая фантазія г. Антокольскаго. По искренней правдѣ, гармоніи и несомнѣнности впечатлѣнія, его произведеніе напоминаетъ древнихъ, хотя, съ другой стороны, оно всей сущностью своей принадлежитъ къ новѣйшей, характерно-психологической, живописно-исторической школѣ ваянія. Особенно поразительно въ этой статуѣ счастливое сочетаніе домашняго, вседневнаго и трагическаго, значительнаго... И съ какимъ вѣрнымъ тактомъ все это проведено! Укажу хоть на скуфью, которую, говорятъ, многіе

М. М. Антокольскій. Ермакъ.

критики изъ традиціонныхъ классиковъ желали бы видѣть устраненной, и которую неподдающееся чутье художника, къ счастію, удержало".

„Петръ Великій", напротивъ, является положительнымъ типомъ нашей исторіи. Огонь, вдохновеніе, сила, не терпящая никакого сопротивленія, ни препятствій, стремительность, размахъ—все выражено въ этомъ колоссѣ, который въ своемъ историческомъ преображенскомъ мундирѣ, въ своей исторической треуголкѣ, прострѣленной подъ Полтавой, съ своей грозной тростью, въ грузныхъ ботфортахъ, стремительно идетъ впередъ.

„Ярославъ" представленъ княземъ-старикомъ, глубоко задумавшимся и потихоньку перебирающимъ свою бороду. На немъ древнее русское княжеское платье, отъ шапки спускаются привѣски по вискамъ и шекамъ. Онъ сидитъ на конѣ, согнувшись отъ старости и подобравъ ноги въ высокихъ стременахъ. Конь его, настоящей, неказистой русской породы, покрытъ богатымъ ковромъ.

Въ „Иванѣ III" виденъ осторожный, благоразумный, разсчетливый собиратель земли русской. Озабоченный глубокой думой, могучей, привычной рукой осаживаетъ онъ сильнаго коня нетерпѣливо крутящаго шею и роющаго ногой землю.

Присоединяя сюда еще „Ермака" и „Нестора", мы имѣемъ цѣлую историческую галлерею, въ которой Антокольскій высказалъ величайшій талантъ историческаго художника, какого въ нашей скульптурѣ мы не имѣемъ вовсе, да и въ живописи съ нимъ можетъ быть поставленъ въ параллель одинъ только В. Г. Шварцъ.

На этомъ я заканчиваю свой обзоръ новѣйшаго направленія русскаго искусства. Конечно, здѣсь пропущены многіе и даже очень многіе высоко-талантливые наши художники. Слѣдовало бы указать на такія произведенія, какъ Гуна „Канунъ Варѳоломеевской ночи" и „Лигистъ", гдѣ такъ глубоко и вѣрно передана эпоха борьбы католицизма съ протестантствомъ; на всѣмъ извѣстную и надѣлавшую когда-то столько шума картину Пукирева „Неравный бракъ", на „Гостинный дворъ" Прянишникова; „Незабытое прошлое" Неврева; на необыкновенно при-

А. К. Саврасовъ. Грачи прилетѣли.

влекательную картину М. П. Клодта „Послѣдняя весна“; на „Выходъ изъ церкви“ Морозова; „Приходъ колдуна на свадьбу“ Максимова; „Чтеніе манифеста“, „Молебствіе во время засухи“

и „Раскольники-самосожигатели“ Мясоѣдова; „Встрѣча иконы“ Савицкаго; слѣдовало бы упомянуть такихъ художниковъ, какъ Ярошенко, Архиповъ, Скадовскій, Пастернакъ, Богатовъ, Рачковъ и мн. др. Изъ пейзажистовъ нельзя тоже обойти молчаніемъ такихъ художниковъ, какъ Айвазовскій, Боголюбовъ, бар. М. К. Клодтъ, Саврасовъ, давшій намъ, правда, одну только, но замѣчательную картину „Грачи прилетѣли“, Беггровъ, Волковъ, Киселевъ, Левитанъ, Остроуховъ и А. Васнецовъ, Бажинъ, Дубовской и др. Съ произведеніями многихъ изъ этихъ художниковъ читатели познакомятся, по крайней мѣрѣ, по снимкамъ, которые нарочно помѣщены въ этомъ изданіи, чтобы хотя отчасти пополнить указываемый мною пробѣлъ. Изъ дамъ у насъ пользуются заслуженной извѣстностью: своими изящными силуэтами Бэмъ, Шанксъ, пишущая чрезвычайно милыя сценки, преимущественно изъ дѣтской жизни, и пейзажистки Лагода-Шишкина, Юнге, Курьяръ, Маковская и Полѣнова.

Конечно, и за всѣмъ этимъ перечнемъ, не мало осталось прекрасныхъ картинъ, о которыхъ можно было бы поговорить, но я надѣюсь, что и сказаннаго достаточно, чтобы составить себѣ ясное понятіе о томъ, что сдѣлало новое направленіе въ нашемъ искусствѣ, какъ мало по малу пробивало оно себѣ дорогу, и выбившись наконецъ наружу, какихъ результатовъ успѣло достигнуть и какъ наши художники:

Вѣрой горячей въ живое ученіе, сами теперь
„Возбудили теченіе встрѣчное
Противъ теченія“.

Указатель личныхъ именъ.

Айвазовскій, Иванъ Константиновичъ. Учился у М. Н. Воробьева—стр. 6; картина его „Черное море", снимокъ—стр.—7; упом.—стр. 147, 162.

Акимовъ, Иванъ Акимовичъ. Упом.—54.

Алексѣевъ, Ѳедоръ Яковлевичъ. Упом. - 54.

Александръ II, императоръ. Значеніе его царствованія для развитія русскаго искусства—стр. 1.

Антокольскій, Маркъ Матвѣевичъ. Читалъ въ Артели свой критическій взглядъ на современное искусство—стр. 41; характеристика его дѣятельности—стр. 148, 160; портретъ его, работы Крамского—стр. 46; тоже, работы Рѣпина, снимокъ—стр. 148; произведенія его: „Спиноза"—стр. 150; „Христіанская мученица"—стр. 150; тоже, снимокъ—151; „Мефистофель"—стр. 151, 155; тоже, снимокъ — 153; „Иванъ Грозный" — 154, 160; „Петръ Великій" — 160; тоже; снимокъ — 155; „Ярославъ"—160; „Иванъ III"—160; „Ермакъ"—160; снимокъ—159; Несторъ"—160; „Голова Ермака", снимокъ—158; „Христосъ предъ Пилатомъ", снимокъ — 152; Несторъ Лѣтописецъ, снимокъ — 154; Голова Ярослава, снимокъ— 157.

Бажинъ, Николай Николаевичъ, Картина его, „Весенній вечеръ"—27.

Басинъ, Петръ Васильевичъ. Упом.—27.

Беггровъ, Александръ Карловичъ. Упом.—162.

Боголюбовъ, Алексѣй Петровичъ. Учился у М. Н. Воробьева—6; рисунокъ его „Карабль Адмиралъ Нахимовъ", снимокъ—135; упом.—51, 162.

Богатовъ, Николай Алексѣевичъ. Картина его „На колокольнѣ", снимокъ—16. Упом.—162.

Боровиковскій, Владиміръ Лукичъ. Реализмъ его—6.

Бруни, Ѳедоръ Антоновичъ. Полемика его съ В. В. Стасовымъ—22. Упом.—28, 30, 31.

Брюлловъ, Карлъ Павловичъ. Упом.—104.

Бэкъ, Елизавета Меркурьевна. Упом.—162.

Варнекъ, Александръ Григорьевичъ. Реализмъ его—6; упом.—54.

Васильевъ, С. (псевдонимъ). Характеристика В. Е. Маковскаго—68—69.

Васильевъ, Ѳедоръ Александровичъ. Характеристика его—139, 147; его портретъ, работы Крымского—51; собственный портретъ художника, снимокъ—140; два пейзажа его, снимки—141, 146; лѣсной пейзажъ, снимокъ—142, 145; „Мокрый лугъ", снимокъ—144; „Оттепель", снимокъ—143; могила его, рисунокъ И. И. Шишкина, снимокъ—147; „Крымскій видъ"—139, 143; „Послѣ грозы"—147; „Передъ дождемъ"—147; „Зима въ Крыму„—147; „Прибой волнъ" — 147; „Крымскіе виды" — 147; „Дорога въ лѣсу" — 147; „Послѣдождя"—147; „Волжскія лагуны"—147; „Сосны"—147; упом.—41, 111, 138.

Васнецовъ, Аполинарій Михайловичъ. Упом.—132; рисунки его, снимки—5, 23, 32.

Васнецовъ, Викторъ Михайловичъ. Характеристика его—119, 127; картины его: „Поле битвы"—119; „Сѣрый волкъ„—119; „Коверъ-самолетъ"—119; „Витязь на распутьи"—119; „Аленушка"—119; „Три царевны подземнаго царства"—119; „Сиринъ—птица—119; „Илья Муромецъ"—119; „Каменный вѣкъ"—119; „Ѳеодосій Печерскій"—120; „Св. Стефанъ Пермскій"—120; „Митрополитъ Петръ"—120; „Св. Ольга"—121; снимокъ съ нея—121; „Св. Владиміръ"—121; „Св. Александръ Невскій—121; „Михаилъ Тверской"— 122; „Таинство Евхаристіи"— 122, 125; „Спаситель и Богъ Отецъ"—122; снимокъ—124; „Адъ"—122; „Преддверіе рая"— 122; „Страшный судъ"— 125; Крестная смерть—125; Лѣтописецъ Несторъ, снимокъ—126. Упом.—103.

Венеціановъ, Алексѣй Гавриловичъ. Его значеніе въ русскомъ искусствѣ—8; его ученикъ Л. С. Плаховъ—8.

Венигъ, Карлъ Богдановичъ. Упом.—24.

Волковъ, Ефимъ Ефимовичъ. Упом.— 162. Картины его „Октябрь", снимокъ—11; „Ранній снѣгъ", снимокъ—21.

Воробьевъ, Максимъ Никифоровичъ. Реализмъ его; вліяніе его на послѣдующихъ художниковъ; характеристика его—135, 136; упом.—54.

Воробьевъ, Сократъ Максимовичъ. Учился у М. Н. Воробьева—6.

Гагаринъ, кн. Упом.—30, 34.

Гаршинъ, Всеволодъ Михайловичъ. Портретъ его, работы И. Е. Рѣпина, снимокъ—85; письмо его къ Крамскому и отвѣтъ на него—113—115.

Гэ, Анна Петровна. Упом.—108.

Гэ, Николай Николаевичъ. Характеристика его—102—111; картины его: „Петръ I допрашиваетъ цесаревича Алексѣя Петровича"—51; „Выходъ Іуды съ Тайной Вечери"—103,—109; снимокъ съ его мастерской—10; упом.—116.

Герценъ, Александръ Ивановичъ. Упом.—108, 109.

Гоголь, Николай Васильевичъ. Характеристика русскихъ художниковъ по его произведеніямъ—4, 5; упом.—40; 51; 58.

Григорьевъ, А. Упом.—24.

Гунъ, Карлъ Ѳедоровичъ. Картины его: „Голова гугенота"—46; „Канунъ Варфоломеевской ночи"—160; „Лигистъ"—160.

Дитерихсъ, Л. К. Характеристика В. Г. Перова.—67.

Дмитріевъ-Оренбургскій, Николай Дмитріевичъ. Упом.—24.

Долгоруковъ, князь, начальникъ III-го Отдѣленія. Упом.—34.

Дубовской, Николай Никоноровичъ. Картина его „Притихло", снимокъ—45.

Дѣдловъ, В. Л. Характеристика В. М. Васнецова.—122—125.

Егоровъ, Алексѣй Егоровичъ. Упом.—54.

Журавлевъ, Фирсъ Сергѣевичъ. Упом.—24.

Ивановъ, Александръ Андреевичъ. Значеніе его въ русскомъ искусствѣ.—10; 116; 117—120.

Каменевъ, Левъ Львовичъ. Упом.—51.

Каменскій, Ѳедоръ Ѳедоровичъ. Группа его „По грибы".—52.

Кипренскій, Орестъ Адамовичъ. Реализмъ его—6; упом—54.

Киселевъ, Александръ Александровичъ. Характеристика В. Е. Маковскаго.—69—73; Упом.—162. Картины его, снимокъ: Рыболовъ—9; Хата—13; Сурамскій перевалъ—24; Передъ грозой—29; Пчельникъ—46; Дорожка—57.

Клодтъ, фонъ-Юргенсбургъ, баронъ Михаилъ Константиновичъ. Портретъ его, работы Крамского—51. Упом.—51; 162. Картины его Грязная дорога, снимокъ—41.

Клодтъ, фонъ-Юргенсбургъ, баронъ Михаилъ Петровичъ. Картина его „Послѣдняя весна"—14; 162. Упом.—51.

Кондратьевъ, Г. П. Упом.—108.

Корзухинъ, Алексѣй Ивановичъ. Картины его: „Возвращеніе пьянаго отца"—13; 40; „У могилы"—38. Упом.—24; 51.

Крамской, Иванъ Николаевичъ. Характеристика Академіи—11—14; воспоминанія и письма его—25—31; 35—36; 113—115; 136—137; 139—144; отзывъ его объ А. А. Ивановѣ—103; характеристика его—100—102; 111—116; отзывъ его о Шварцѣ, Яновѣ и Суриковѣ—131; кар-

тины его: „Сцена изъ Майской ночи“—51; „Неутѣшное горе“—100—101; снимокъ—101; „Христосъ въ пустынѣ—111—116; снимокъ—112; портреты М. М. Антокольскаго, Ѳ. А. Васильева, бар. М. К. Клодта — 51. Упом.—24; 36; 43—50; 116; 131; 134; 139.

Куинджи, Архипъ Ивановичъ. Характеристика его — 136 — 137; картины его: „На Валаамѣ“, снимокъ—136; „Чумацкій перевалъ“, снимокъ—137; „Ночь на Днѣпрѣ“—136.

Курьяръ, Пелагея Петровна. Упом.—162.

Лагода-Шишкина, Ольга Антоновна. Упом.—162.

Лагоріо, Левъ Феликсовичъ. Учился у М. Н. Воробьева—6.

Лебедевъ, Михаилъ Ивановичъ. Учился у М. Н. Воробьева—6.

Левитанъ, Исаакъ Ильичъ. Упом.—162.

Левицкій, Дмитрій Григорьевичъ. Реализмъ его—6; упом.—54.

Лемохъ, Кириллъ (Карлъ) Викентьевичъ. Упом.—24.

Леонтьевъ, Павелъ Михаиловичъ. Его отзывъ о бытовой живописи и о Ѳедотовѣ—15—17. Упом.—17.

Лермонтовъ, Михаилъ Юрьевичъ, Иллюстраціи В. Г. Шварца къ его „Пѣснѣ о купцѣ Калашниковѣ“—133.

Литовченко, Александръ Дмитріевичъ. Упом.—24.

Лосенко, Антонъ Павловичъ. Наклонность его къ самобытности—6; упом.—54.

Львовъ, Ѳедоръ Ѳедоровичъ. Упом.—31.

Маковская, Александра Егоровна. Упом.—162.

Маковскій, Владиміръ Егоровичъ. Характеристика его—68—79; картины его: „Швейцаръ“, снимокъ—69; „На побывкахъ у сына“, снимокъ—71; „За чайкомъ“, снимокъ—72; „Осужденный“—73; „Оправданная“—73—74; тоже снимокъ—74; „Крахъ банка“—75—76; тоже, снимокъ—75; „Благотворительница“—77—78; тоже, снимокъ—77; „Въ пріемной у доктора“—78; „Любители соловьевъ“—78; „Охотники“, снимокъ—76; „Политики“—78; „Въ четыре руки“—78; „Дѣловой визитъ“—78; „Наемъ прислуги“—78; „Въ передней“—78; „Объясненіе“—78; „Политики“, снимокъ—79. Упом.—51.

Маковскій, Константинъ Егоровичъ. Упом.—14; 24; 51.

Максимовъ, Василій Максимовичъ. Картина его „Приходъ колдуна на свадьбу—162.

Матвѣевъ, Ѳедоръ Михайловичъ. Упом.—54.

Микѣшинъ, Михаилъ Осиповичъ. Отзывъ его о бытовой живописи.—17—19.

Михеевъ, В. М. Характеристика И. Е. Рѣпина.—86—90. Отзывъ о В. И. Суриковѣ—133—134.

Морозовъ, Александръ Ивановичъ. Картины его: „Отдыхъ на сѣнокосѣ"—13; „Выходъ изъ церкви"—38; 162. Упом.—24.

Мясоѣдовъ, Григорій Григорьевичъ. Первый подаетъ мысль объ устройствѣ передвижныхъ выставокъ—49—51; картины его: „Сцена на Литовской границѣ"—51; „Чтеніе манифеста"—162; „Молебствіе во время засухи"—162; „Раскольники самосожигатели"—162.

Невревъ, Николай Васильевичъ. Картина его „Незабытое прошлое"—160.

Некрасовъ, Николай Алексѣевичъ. Стихотворенія его: „Деревенскія похороны"—64—65; „Бурлаки"—91; Упом.—101.

Николай I, императоръ. Значеніе его царствованія для русскаго искусства—1. Упом.—135.

Овербекъ. Его вліяніе на А. А. Иванова—10.

Оленинъ, Алексѣй Николаевичъ. Статья его: „Краткое историческое свѣдѣніе о состояніи Императорской Академіи Художествъ"—14.

Орловскій, Александръ Осиповичъ, Упом.—54.

Островскій, Александръ Николаевичъ. Упом.—67.

Остроуховъ, Илья Семеновичъ. „Поздняя осень", снимокъ—56. Упом.—162.

Пановъ, Иванъ Степановичъ. Упом.—42.

Пастернакъ, Леонидъ Осиповичъ. Рисунки его: „Старые соловьи", снимокъ—48; „Первый выходъ", снимокъ—33; „Въ четыре руки", снимокъ—49.

Перовъ, Василій Григорьевичъ. Отзывъ о немъ Рамазанова—18; тоже Сѣрова—19; характеристика его—57—67; картины его: „Пріѣздъ станового на слѣдствіе"—59—60; „Первый чинъ"—13; 60—62; „Проповѣдь въ селѣ"—14; 62; „Крестный ходъ"—17; „Привалъ охотниковъ"—51; 66; „Рыболовъ"—51; 66; портретъ его—58; этюдъ головы, мальчика, снимокъ—59; этюдъ женщины, снимокъ—60; этюдъ головы Пугачева, снимокъ—61; тоже—62; „Чаепитіе въ Мытищахъ"—62; „Монастырская трапеза"—62; „Деревенскія похороны"—62; „За круглымъ столомъ", снимокъ—63; „Пріѣзжій", снимокъ—64; этюдъ дѣвицы, бросающейся въ воду", снимокъ—65; „Очередная у бассейна"—65; „Тройка"—65; „Утопленница"—65; „Отъ заутрени", снимокъ—67; Странникъ" 66; „Ѳомушка—Сычъ"—66; „Учитель рисованья"—66; „Птицеловъ"—66; „Ботаникъ"—66; „Голубятникъ"—66. Упом.—51.

Песковъ, Михаилъ. Упом. 14; 24; 28.

Петровъ, Николай Петровичъ. Картина его „Сватовство чиновника"—13. Упом.—24.

Пименовъ, Николай Степановичъ. Упом.—27—28; 31.

Писаревъ, М. И. Портретъ его, работы И. Е. Рѣпина, снимокъ—89.

Плаховъ, Лавръ Степановичъ. Ученикъ А. Г. Венеціанова — 8; его значеніе въ исторіи русскаго искусства—9; его картина „Столярная мастерская"—8.

Полѣновъ, Василій Дмитріевичъ. Характеристика его—116—119; портретъ его, снимокъ — 117. картина его „Христосъ и грѣшница"— 117; снимокъ съ нея — 118; „Христосъ на Генисарепскомъ озерѣ"—119. Упом.—103.

Померанцевъ, А. Н. профессоръ архитектуры. Упом.—120; 127.

Прянишниковъ, Илларіонъ Михаиловичъ. Картины его: „Погорѣлые"—51; „Порожняки"—51; „Гостинный дворъ"—160. Упом.—50.

Прянишниковъ, Ѳедоръ Ивановичъ; его галлерея—54.

Пукиревъ, Василій Владиміровичъ. Картина его „Неравный бракъ"—40; 160.

Пушкинъ, Александръ Сергѣевичъ. Упом.—150.

Рамазановъ, Николай Александровичъ. Статьи его—18; 50.

Рачковъ, Николай Ефимовичъ. Картина его „Цыганенокъ", снимокъ—39.

Ренанъ. Упом.—105—106.

Рѣпинъ, Илья Ефимовичъ. Воспоминанія его—36; 38—43; отзывъ его о „Неутѣшномъ горѣ", Крамского — 101; характеристика его—80—100; работы его: этюды къ „Запорожцамъ", снимки—83; 96; 97; портреты графа Л. Н. Толстого, снимки—81; 93; 94; 95; гр. Л. Н. Толстой на косьбѣ, снимокъ—82; П. А. Стрепетова, въ роли Лизаветы, снимокъ—84; портретъ В. М. Гаршина, снимокъ—85; рисунки къ „Переписи" гр. Л. Н. Толстого, снимки—87; 88; портретъ М. И. Писарева, снимокъ—89; этюдъ смѣющагося мальчика, снимокъ—92; „Бурлаки"—91—94; гр. Л. Н. Толстой на пашнѣ, снимокъ — 92; „царь Иванъ Васильевичъ убиваетъ сына"—94—96; Николай Чудотворецъ, снимокъ—98; „Не ждали"—100; „Чудотворная икона"—100; „Запорожцы"—100; „Царевна Софья", снимокъ—100; портретъ М. М. Антокольскаго—148.

Савицкій, Константинъ Аполлоновичъ. Картина его „Встрѣча иконы"—132; фигуры медвѣдей въ картинѣ И. И. Шишкина: „Медвѣжье семейство", снимокъ—139.

Саврасовъ, Алексѣй Кондратьевичъ. Картина его „Грачи прилетѣли"—51; снимокъ съ нея—161.

Салтыковъ-Щедринъ, Михаилъ Евграфовичъ. Статьи его—52; 104—105; его „Губернскіе очерки" въ параллель съ картинами В. Г. Перова—59—62.

Свиньинъ, П. П. его музей.—53—54.

Сементковскій, Р. Характеристика И. Е. Рѣпина—80—86; 97.

Скадовскій, Левъ Николаевичъ. Картины его: „Проводы", снимокъ — 25; „Безумный", снимокъ — 8; „Безпріютные", снимокъ—3; „Ораторъ", снимокъ—37; „На вскрытіи", снимокъ—50.

Стасовъ, Владиміръ Васильевичъ. Значеніе его для русскаго искусства—18; портретъ его, снимокъ—19—20; статьи его—20—23; 36; 50—49; 50—51; 57—58; 59—60; 93; 108—109. Упом.—106; 135; 156.

Стрепетова П. А., въ роли Лизаветы. („Горькая судьбина"), портретъ, работы И. Е. Рѣпина, снимокъ—86.

Судковскій, Руфинъ Гавриловичъ. Характеристика его—147.

Суриковъ, Василій Ивановичъ. Характеристика его—132—134; портретъ его, снимокъ—132; картины его: „Меншиковъ въ ссылкѣ"—134; „Утро стрѣлецкой казни"—134; „Боярыня Морозова"—134; „Игра въ городки"—134; „Покореніе Ермакомъ Сибирскаго царства"—134; этюды къ „Боярынѣ Морозовой", снимки—107; 133 и 134; упом.—131.

Сѣровъ, Александръ Николаевичъ. Статья его—19; портретъ его, снимокъ—18.

Толстой, графъ Алексѣй Константиновичъ. Илюстрація В. Г. Шварцъ къ его роману „Князь Серебрянный"—129.

Толстой, графъ Левъ Николаевичъ. Портреты его, работы И. Е. Рѣпина, снимки—81; 93; 94; 95; рисунки изъ его „Переписи" И. Е. Рѣпина, снимки—87; 88.

Тонъ, Константинъ Андреевичъ. Упом.—27.

Третьяковъ, Павелъ Михайловичъ; Значеніе его для русскаго искусства—52—56; портретъ его—55.

Тропининъ, Василій Андреевичъ. Реализмъ его.—6.

Трутовскій, Константинъ Александровичъ. Портретъ его, снимокъ—42. Упом.—43.

Тургеневъ, Иванъ Сергѣевичъ. Статья его объ Антокольскомъ—156—160.

Тэнъ. Его лекціи объ искусствѣ—41.

Тютрюмовъ. Упом.—104.

Угрюмовъ, Григорій Ивановичъ. Упом.—54.

Флеровъ, Сергѣй Васильевичъ. См. Васильевъ С.

Фрикке, Логинъ Христіановичъ. Учился у М. Н. Воробьева—6.

Чуйко. Его чтенія въ Артели—41.

Шанксъ Эмилія Яковлевна. Упом.—162.

Шварцъ, Вячеславъ Григорьевичъ. Его характеристика—128—131; иллюстраціи къ „Князю Серебряному“ и къ „Пѣснѣ“ о купцѣ Калашниковѣ“—129; „Шествіе патріарха на осляти“—129; „Посольскій приказъ“—129; „Царь Алексѣй Михайловичъ, играющій въ шахматы“—129; „Нареченіе царской невѣсты“—129; „Патріархъ Никонъ“—129; „Царскій поѣздъ на богомолье“—129—130; тоже, снимокъ—130; портретъ его, снимокъ—128; упом.—133 и 134; 160.

Шебуевъ, Василій Кузьмичъ. Наклонность его къ самобытности—6; упом.—54.

Шишкинъ, Иванъ Ивановичъ. Характеристика его—137—139; картины его: „Рожь“, снимокъ—138; „Медвѣжье семейство“, снимокъ—139; „Ручей въ лѣсу“—138; „Сосновый лѣсъ“—138; рисунокъ могилы Ѳ. А. Васильева, снимокъ—147. Упом.—42; 51; 136.

Шустовъ, Николай Семеновичъ Картина его „Митрополитъ Филиппъ“—38. Упом.—14; 24.

Щедринъ, Сильвестръ Ѳедосѣевичъ. Реализмъ его—6; 54.

Щедринъ, Н. Е. (псевдонимъ), см. Салтыковъ.

Юнге, Екатерина Ѳеодоровна. Упом.—162.

Якобій, Валерій Ивановичъ. Картины его: „Продавецъ апельсиновъ“—12; „Продавецъ халатовъ“—12; „Свѣтлый праздникъ нищаго“—12; „Привалъ арестантовъ“—13; 40. Упом.—42; 51.

Яновъ, Александръ Степановичъ. Отзывъ о немъ И. Н. Крамского—131.

Ѳедотовъ, Павелъ Андреевичъ. Значеніе его въ исторіи русскаго искусства—8—10; отношеніе къ нему академическихъ профессоровъ позднѣйшаго времени—12; отзывъ о немъ П. М. Леонтьева—15—17. Упом.—58.

Оглавленіе.

Стр.

Вступленіе 1

Глава I. Состояніе русскаго искусства до середины нынѣшняго столѣтія. Подражаніе иностранцамъ. Характеристика русскихъ художниковъ, сдѣланная Гоголемъ. Первые проблески самобытности, Презрѣніе къ бытовымъ сценамъ. Первые представители живописи бытовыхъ сценъ: Венеціановъ, Плаховъ, Ѳедотовъ. Первыя уступки этому роду живописи со стороны Академіи. Отношеніе печати: Оленинъ, Леонтьевъ, Микѣшинъ, Рамазановъ, Сѣровъ. В. В. Стасовъ и его значеніе для новаго направленія русскаго искусства. Его статьи и полемика съ Бруни 3

Глава II. Выходъ тринадцати академистовъ изъ Академіи. Событія, предшествовавшія этому. 9 ноября 1863 г 24

Глава III. Образованіе Артели. Первое время по выходѣ изъ Академіи. Дальнѣйшая жизнь Артели. Четверговыя собранія въ Артели. Проэкты художественнаго клуба. Распаденіе Артели 33

Глава IV. Образованіе Товарищества Передвижныхъ Выставокъ. Первая Передвижная Выставка. Отзывъ о ней Салтыкова-Щедрина. Значеніе П. М. Третьякова для новаго направленія русскаго искусства. Историческій Обзоръ коллектированія произведеній русскаго искусства: музей П. Свиньина, галлерея Ѳ. И. Прянишникова, галлерея П. М. Третьякова 49

Глава V. Характеристика главныхъ представителей новаго направленія русскаго искусства. Живопись бытовыхъ сценъ: В. Г. Перовъ, В. Е. Маковскій, И. Е. Рѣпинъ, И. Н. Крамской 57

Глава VI. Живопись религіозная: значеніе А. А. Иванова. Н. Н. Ге, И. Н. Крамской, В. Д. Полѣновъ, В. М. Васнецовъ 102

Глава VII. Живопись историческая: В. Г. Шварцъ, В. И. Суриковъ 128

Глава VIII. Живопись пейзажная: значеніе М. Н. Воробьева. А. И. Куинджи, И. И. Шишкинъ, Ѳ. А. Васильевъ, Р. Г. Судковскій 135

Глава IX. Скульптура: М. М. Антокольскій 160

Заключеніе 148

Указатель личныхъ именъ.

Снимки.

	Стр.
Левитанъ И. И. Вечеръ	2
Скадовскій Л. Н. Безпріютные	3
Васнецовъ А. М. Пейзажъ	5
Айвазовскій И. А. Черное море	7
Скадовскій Л. Н. Безумный	8
Киселевъ А. А. Рыболовы	9
Волковъ Е. Е. Октябрь	11
Киселевъ А. А. Хата	13
Богатовъ Н. А. На колокольнѣ	16
Портретъ А. Н. Сѣрова	18
Волковъ Е. Е. Ранній снѣгъ	21
Васнецовъ А. М. Пейзажъ	23
Киселевъ А. А. Сурамскій перевалъ	24
Скадовскій Л. Н. Проводы	25
Бажинъ Н. Н. Весенній вечеръ	27
Киселевъ А. А. Передъ грозой	29
Левитанъ И. И. Послѣ дождя	31
Васнецовъ А. М. Пейзажъ	32
Пастернакъ Л. О. Первый выходъ	33
Первухинъ К. К. Дорога	35
Скадовскій Л. Н. Ораторъ	37
Пастернакъ Л. О. Капельдинеръ	39
Клодтъ бар. М. К. Грязная дорога	41
Портретъ К. А. Трутовскаго	43
Дубовской Н. Н. Притихло	45
Киселевъ А. А. Пчельникъ	46
Пастернакъ Л. О. Старые соловьи	48
Его же. Въ четыре руки	49
Скадовскій Л. Н. На вскрытіи	50
Портретъ П. М. Третьякова, гравюра *Матэ*	55
Остроуховъ И. С. Поздняя осень	56
Киселевъ А. А. Дорожка	57
Портретъ В. Г. Перова	58
Перовъ В. Г. Этюдъ головы мальчика	59
Его же. Этюдъ женщины	60
Его же. Этюдъ головы Пугачева	61
Его же. Тоже	62
Его же. За круглымъ столомъ	63
Его же. Пріѣзжій	64
Его же. Этюдъ дѣвицы, бросающейся въ воду	65
Его же. Отъ заутрени	67
Портретъ В. Е. Маковскаго	68
Маковскій В. Е. Швейцаръ	69
Его же. На побывкахъ у сына	71
Его же. За чайкомъ	72
Его же. Оправданная	74
Его же. Крахъ банка	75
Его же. Охотники	76
Его же. Благотворительница	77
Его же. Политики	79
Портретъ И. Е. Рѣпина	80
Рѣпинъ И. Е. Гр. Л. Н. Толстой	81
Его же. Гр. Л. Н. Толстой на косьбѣ	82
Его же. Этюдъ къ „Запорожцамъ“	83
Его же. П. А. Стрепетова въ роли Лизаветы („Горькая Судьбина“), гравюра *Матэ*	84
Его же. Портретъ В. М. Гаршина	85
Его же. Рисунокъ къ „Переписи“ гр. Л. Н. Толстого	87
Его же. То же	88
Его же. Портретъ М. И. Писарева. Гравюра *Матэ*	89
Его же. Этюдъ смѣющагося мальчика	91
Его же. Гр. Л. Н. Толстой на пашнѣ	92
Его же. Гр. Л. Н. Толстой	93
Его же. Онъ же	94
Его же. Гр. Л. Н. Толстой. Гравюра *Матэ*	94
Его же. Этюдъ къ „Запорожцамъ“	96
Его же. То же	97
Его же. Св. Николай Чудотворецъ. Гравюра *Матэ*	98
Его же. Царевна Софья Алексѣевна	99
Портретъ И. Н. Крамского	100
Крамской И. Н. Неутѣшное горе	101
Портретъ Н. Н. Гэ	102
Гэ Н. Н. Тайная вечерь	107
Видъ мастерской Н. Н. Гэ	110
Крамской И. Н. Христосъ въ пустынѣ	112
Портретъ В. Д. Полѣнова	117
Полѣновъ В. Д. Христосъ и грѣшница	118
Васнецовъ В. М. Св. Княгиня Ольга. Эскизъ	121

Стр.

Его же. Спаситель и Богъ-Саваоѳъ. Эскизъ 124
Его же. Св. Пр. Несторъ-лѣтописецъ 126
Портретъ В. Г. Шварца 128
Шварцъ В. Г. Царскій поѣздъ на богомолье..... 130
Портретъ В. И. Сурикова..... 132
Суриковъ В. И. Этюды къ „Боярынѣ Морозовой“ 133
Его же. То же..... 134
Боголюбовъ А. П Корабль „Адмиралъ Нахимовъ..... 135
Куинджи А. И. На Валаамѣ..... 136
Его же. Чумацкій перевалъ 137
Шишкинъ И. И. Рожь..... 138
Его же и Савицкаго К. А. Медвѣжье семейство. 139
Васильевъ О. А. Портретъ художника 140
Его же. Пейзажъ..... 141

Стр.

Его же. Лѣсной пейзажъ..... 142
Его же. Мокрый лугъ. 143
Его же. Оттепель 144
Его же. Лѣсной пейзажъ 145
Его же. Пейзажъ 146
Шишкинъ И. И. Могила Ѳ. А. Васильева 147
Рѣпинъ И. Е. Портретъ М. М. Антокольскаго 148
Антокольскій М. М. Офелія 149
Его же. Не отъ міра сего..... 151
Его же. Христосъ передъ Пилатомъ..... 152
Его же. Мефистофель..... 153
Его же. Несторъ лѣтописецъ 154
Его же. Петръ Великій..... 155
Его же. Голова Ярослава Мудраго. 157
Его же. Голова Ермака..... 158
Его же. Ермакъ..... 159
Саврасовъ А. К. Грачи прилетѣли. 161

ВОПРОСЫ НАУКИ, ИСКУССТВА, ЛИТЕРАТУРЫ И ЖИЗНИ.

ОТЪ РЕДАКЦІИ.

Текущее десятилѣтіе отмѣчено въ настроеніи русскаго общества, между прочимъ, постояннымъ возрастаніемъ запроса на образовательное, гуманизирующее знаніе. Потребность въ такомъ знаніи, указывая на возрожденіе въ нашемъ отечествѣ культурныхъ интересовъ и симпатій, въ тоже время съ полной очевидностью выяснила недостаточность у насъ образовательныхъ средствъ и настоятельную необходимость ихъ возможно широкаго развитія. Однимъ изъ такихъ средствъ является популярная, общедоступная литература. Необходимость ея обновленія и пополненія доказывается возникновеніемъ за послѣдніе годы цѣлаго ряда серій популярныхъ изданій. Однако, потребность въ такого рода литературѣ у насъ настолько велика, что всего сдѣланнаго до сихъ поръ въ этомъ направленіи далеко еще недостаточно.

Предлагаемая читателю серія брошюръ, подъ общимъ заглавіемъ: „Вопросы науки, искусства, литературы и жизни", ставитъ себѣ задачей служить именно этой цѣли—развитію нашей общедоступной научной литературы. Изданіе это, задуманное по образцу нѣкоторыхъ иностранныхъ (въ родѣ извѣстной Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge проф. Вирхова и проф. Гольцендорфа) задается цѣлью дать въ популярной формѣ, съ одной стороны, критически провѣренное изложеніе тѣхъ или другихъ вопросовъ или отдѣловъ науки, съ другой, освѣщать нѣкоторыя изъ текущихъ явленій искусства, литературы и жизни.

Настоящее изданіе будетъ посвящено, по мѣрѣ возможности, всѣмъ отраслямъ образовательныхъ знаній изъ области наукъ какъ естественныхъ, такъ и гуманитарныхъ. Вопросы физики, химіи, астрономіи, физической географіи, геологіи, минералогіи, палеонтологіи, общей біологіи, зоологіи, ботаники, физіологіи человѣка, научной медицины, гигіены, логики, психологіи, педагогики, этики, эстетики, экономическихъ и общественныхъ наукъ, исторіи, исторіи философіи, литературы, искусства и культуры—все это намѣчается, какъ возможный матеріалъ для изданія.

Редакція „Вопросовъ науки, искусства, литературы и жизни" надѣется, что ей удастся, по мѣрѣ силъ, способствовать выполненію одной изъ важнѣйшихъ задачъ нашего времени—проведенію въ среду читающей публики основныхъ положеній науки и пріемовъ научнаго мышленія, сближенію современнаго знанія съ дѣйствительною жизнью.

Въ означенномъ изданіи будутъ помѣщаться оригинальныя и переводныя брошюры и статьи, какъ не появлявшіяся въ печати, такъ и нуждающіяся въ переизданіи.

По мѣрѣ надобности, брошюры будутъ сопровождаться рисунками, картами и чертежами.

Въ ближайшихъ выпускахъ „Вопросовъ науки, искусства, литературы и жизни" будутъ помѣщены, кромѣ переводныхъ, статьи слѣдующихъ авторовъ: *пр.-доц. А. П. Артари, А. Д. Алферова, пр.-доц. И. А. Базанова, П. М. Богаевскаго, С. Н. Булгакова, пр.-доц. А. С. Бѣлкина, А. Э. Вормса, проф. А. Н. Веселовскаго, проф. Н. Е. Жуковскаго, В. Н. Ивановскаго, проф. графа Л. А. Камаровскаго, А. А. Кизеветтера, проф. М. И. Коновалова, проф. М. А. Мензбира, проф. И. Н. Миклашевскаго, проф. В. Ѳ. Миллера, пр.-доц. В. М. Михайловскаго, докт. Е. А. Осипова, М. В. Павловой, проф. А. П. Павлова, пр.-доц. Д. М. Петрушевскаго, В. В. Пржевальскаго, М. Н. Розанова, проф. В. М. Руднева, В. Д. Соколова, проф. Н. И. Стороженко, проф. И. М. Сѣченова, проф. К. А. Тимирязева, пр.-доц. Н. Н. Харузина, проф. Л. И. Чупрова, проф. Ѳ. Ѳ. Эрисмана и др.*

Дѣловую и техническую часть изданія взяла на себя издательская фирма „Гросманъ и Кнебель" (І. Кнебель), которая приложитъ стараніе удовлетворить требованіямъ какъ изящества, такъ и дешевизны.